بسم الله الرحمن الرحيم

أماقبل

(١)

يأتي العدد السابع من الجسرة الثقافية ليواصل رسالته الفكرية في وطننا العربي، وليجسد الرسالة الثقافية التي حملها نادي الجسرة الثقافي علي عاتقه في العقود الثلاثة الأخيرة. وعلي الرغم من الصعوبات التي تواجهها معظم المؤسسات الثقافية العربية في واقعنا الراهن نتيجة لأسباب عديدة لاتخفي علي المثقف العربي، وعلي الرغم من التحول الذي طرأ علي ثقافتنا العربية في العقود الأخيرة، وظهور بعض الشرائح الطفيلية التي قفزت علي سطح الثقافة العربية بغية تشويهها. نقول علي الرغم من ذلك إلا أن المثقف العربي الحقيقي عليه أن يقف صامداً كالصخرة التي لاتحركها الرياح. والجسرة الثقافية تحاول أن تواصل رسالتها وسط هذه العواصف المتقلبة بغية التفعيل الثقافي البناء.

(٢)

وقد جاءت محاور هذا العدد مجسدة لهذه الرؤية الفكرية فعنى محور الدراسات بنظرية الإيقاع عند المسعدي في ضوء الأسلوبية المعاصرة، وفي هذه النظرية عالج الدكتور محمد عبد المطلب الإيقاع في السجع العربي من خلال رؤية المفكر الكبير محمود المسعدي، الذي فطن إلي أهمية الإيقاع في النثر العربى، معتمداً علي المنهج الأسلوبي قبل أن تستفيض المناهج اللغوية المعاصرة بما تحويه من أسلوبيات في التعامل مع النص الأدبي، ويري الدكتور محمد عبد المطلب أن المستوي الصوتي كان منطلق المسعدي في دراسته لمقامات الهمذاني لكشف خواصها الإيقاعية، وربطها بالمكونات الصياغية علي نحو تحليلي ينزل إلي أصغر جزئية في تكوين الدال، ثم يصعد إلي الدال عندما يكون منفرداً وعندما يدخل في السياق التركيبي وصولاً إلي القطعة الكاملة، وهذا النزول ثم الصعود محكوم بمنهج استقرائي يتابع مجمل ماتركه العرب من سجع المقامات، وتعد هذه الدراسة إضافة كبيرة للدراسات الأسلوبية العربية المعاصرة.

ثم تأتي دراسة الدكتور عبد الستار جواد لتعالج مشكلات النص النقدي في ضوء نظريات النص. وذلك من خلال تتبعه لمفاهيم النص وقضاياه في النظريات النقدية المعاصرة عند البنيويين والتفكيكيين لاسيما نظرية التلقي، ودور القارئ ونظريات التأويل والتفسير وغيرها.
أما دراسة الدكتور محمد عبدو فلفل فقد تناولت بنية اللغة الشعرية بين القدماء والمحدثين، وذلك من خلال تحليله لأداء القدماء والمحدثين في اللغة الشعرية.
وجاء ملف العدد عن الشعر المعاصر في أمريكا اللاتينية وقام الدكتور طلعت شاهين بترجمته وتقديمه، وفيه عني بتقديم بعض النماذج الشعرية المختلفة لبعض الشعراء ونظراً لصعوبة التناول التحليلي الدقيق لكل دولة من دول أمريكا اللاتينية فقد تناول بعض النماذج الشعرية لشعراء من التشيلى، وأوروجواي، وكوبا، وسانتياجو دي تشيلي، والمكسيك، وبويرتو ريكو، وفنزويلا، وبوليفيا، والبيرو، ونيكاراجوا، وبنما، ولعل هذه النماذج الشعرية تتيح للقارئ العربي معرفة النصوص الإبداعية الشعرية للثقافات الأخري، وكيفية التعامل معها والإلمام بها لتوسيع دائرتنا الثقافية. أما محور الإبداع الشعري فقد تناول قصائد شعرية لشعراء عرب هم، عصام ترشحاني، وجميل محمود عبد الرحمن، وحسين نجم، والهواري الغزالي، ومحمد أبو المجد فضلا عن قصيدة للشاعر الفرنسي ألفريد دي فيني وعنيت القصائد العربية بمعالجة بعض قضايا الواقع العربي الراهن والتطلع لواقع أفضل.
وتناول المحور القصصي إبداعات قصصية لكتاب وروائيين عرب من مختلف الأجيال بغية تحقيق أواصر التلاقي والتلاحم الإبداعي بين الكتاب العرب ومن هؤلاء إدوار الخراط، وجمال الغيطاني، ومحمد حمد الصويغ، وغالية خوجة، وهدى النعيمي، ومحمد الكاظم، وخيري السيد. وعني حوار العدد بمناقشة أهم القضايا النقدية التراثية والمعاصرة من منظور الناقد العربي الدكتور جابر عصفور أما محور الفنون فقد تناول قضيتين هما؛ علي شاشات التليفزيون لاسيما فيلم «الزمار» لعلي عوض الله كرار، ولحظات سياسية سينمائية مشرقة للناقد الفني محمود قاسم.

وعني محور إضاءات فكرية بعرض موجز لمحاضرة الدكتور زكى نجيب محمود التي ألقيت في إحدي فعاليات نادي الجسرة الثقافي بالدوحة وقام بعرضها محمد عصفور.
وجاء محور المتابعات ليعني بأهم القضايا التراثية والفكرية والنقدية في درسنا العربي وقد ساهم فيه كل من الدكتور محمد رجب النجار أحد الرواد البارزين فِي حقل الدراسات الفولكلورية العربية، والدكتور كاظم حمد المحراث، والناقد سعيد الغانمي، والباحث علي حسين المفتاح والدكتور رشيد بن مالك، والدكتور سيد قطب.
وعني المحور الأخير في هذا العدد بدراسة أكاديمية جادة للفنان التشكيلي الدكتور أسعد عرابي عن التعبيريين الجدد في محترف الحداثة السورية.

(٣)

وما من شك في أن هذه المحاور النقدية والفكرية والإبداعية تأتي لترصد واقع الثقافة العربية المعاصرة بحس نقدي مستنير، يعتمد علي الوعي والإدراك من خلال مزج الرؤية بالأداة والأصالة الناضجة بالمعاصرة البناءة، ونظن أن كل عمل ثقافي جاد لابد وأن يشكل لبنة من لبنات الثقافة العربية الواعية التى نصبو إليها.

أسرة التحرير

الدراسات

نظرية الإيقاع عند المسعدي في ضوء الأسلوبية المعاصرة

الدكتور/ محمد عبد المطلب(*)

الحق أننا لانمتلك نظرية لها ثباتها الذي يندمج بثقافتنا وتاريخنا فيما يخص النثر عموما، والسجع على وجه الخصوص، فقليلة هي الدراسات التي تبحر في محيط النثر العربي، لأن (الشعر) قد استحوذ على معظمها، واستقطب جهد الدارسين الأكاديميين، وغير الأكاديميين. وقليلة هي الدراسات التي تتوجه إلى منطقة النثر لكشف ظواهره الإيقاعية، وهي ظواهر شهدت كثافتها في مقامات الهمذاني ثم الحريري، وفي إطار هذه القلة تأتي دراسة المفكر الكبير الأستاذ/ محمود المسعدي عن الإيقاع في السجع العربي.

والحق - أيضا - أن هذه الدراسة تمثل حداثة بالنسبة للحظة الحضور التي نعايشها، فما بالنا إذا كانت الدراسة قد كتبت سنة ١٩٣٩، قبل أن تستفيض المناهج اللغوية بما تحويه من أسلوبيات في التعامل مع النص الأدبي في الواقع العربي، سواء في ذلك التعامل الصوتي أو المعجمي أو الدلالي.

وواضح أن المستوى الصوتي كان منطلق المسعدي في دراسته لمقامات الهمذاني بالفحص الدقيق العميق لكشف خواصها الإيقاعية وربطها بالمكونات الصياغية على نحو تحليلي ينزل إلى أصغر جزئية في تكوين الدال، ونعني بذلك الحرف المفرد ومايتتابه من حركات، ثم يصعد إلى الدال عندما يكون منفردا، وعندما يدخل في السياق التركيبي، وصولا إلى القطعة الكاملة، وهذا النزول ثم الصعود محكوم بمنهج استقرائي يتابع مجمل ماتركه العرب من سجع المقامات بهدف الوصول إلى إدراك قواعد وأصول وطرق إنتاج هذا البناء الفني، وقد مثل هذا الاستقراء الخط الأفقي في الدراسة، متلازما مع خط رأس يوظف المنهج التحليلي المزدوج من حيث النزول إلى أصغر جزئية والصعود إلي التكوين المكتمل، وعلى نحو آخر: يمكن القول: إنه منهج يجمع بين التحليل والتركيب على صعيد واحد. إن هذه المتابعة الاستقرائية وصلت بالباحث الكبير إلى الإمساك بمرحلة النضج في سجع المقامات، وهي المرحلة التي احتلها بديع الزمان الهمذاني بجدارة، حيث وصل هذا الفن على يديه إلى درجة الاكتمال، وتحققت له خواصه الفارقة، واللافت في هذا الأمر، أن الهمذاني كان نقطة البدأ ونقطة الاكتمال معا، فهو أول

(*) أستاذ النقد الأدبي بجامعة عين شمس.

الدراسات

نظرية الإيقاع عند المسعدي في ضوء الأسلوبية المعاصرة

الدكتور/ محمد عبد المطلب(*)

الحق أننا لانمتلك نظرية لها ثباتها الذي يندمج بثقافتنا وتاريخنا فيما يخص النثر عموما، والسجع على وجه الخصوص، فقليلة هي الدراسات التي تبحر في محيط النثر العربي، لأن (الشعر) قد استحوذ على معظمها، واستقطب جهد الدارسين الأكاديميين، وغير الأكاديميين. وقليلة هي الدراسات التي تتوجه إلى منطقة النثر لكشف ظواهره الإيقاعية، وهي ظواهر شهدت كثافتها في مقامات الهمذاني ثم الحريري، وفي إطار هذه القلة تأتي دراسة المفكر الكبير الأستاذ/ محمود المسعدي عن الإيقاع في السجع العربي.

والحق - أيضا - أن هذه الدراسة تمثل حداثة بالنسبة للحظة الحضور التي نعايشها، فما بالنا إذا كانت الدراسة قد كتبت سنة ١٩٣٩، قبل أن تستفيض المناهج اللغوية بما تحويه من أسلوبيات في التعامل مع النص الأدبي في الواقع العربي، سواء في ذلك التعامل الصوتي أو المعجمي أو الدلالي.

وواضح أن المستوى الصوتي كان منطلق المسعدي في دراسته لمقامات الهمذاني بالفحص الدقيق العميق لكشف خواصها الإيقاعية وربطها بالمكونات الصياغية على نحو تحليلي ينزل إلى أصغر جزئية في تكوين الدال، ونعني بذلك الحرف المفرد ومايتتابه من حركات، ثم يصعد إلى الدال عندما يكون منفردا، وعندما يدخل في السياق التركيبي، وصولا إلى القطعة الكاملة، وهذا النزول ثم الصعود محكوم بمنهج استقرائي يتابع مجمل ماتركه العرب من سجع المقامات بهدف الوصول إلى إدراك قواعد وأصول وطرق إنتاج هذا البناء الفني، وقد مثل هذا الاستقراء الخط الأفقي في الدراسة، متلازما مع خط رأس يوظف المنهج التحليلي المزدوج من حيث النزول إلى أصغر جزئية والصعود إلي التكوين المكتمل، وعلى نحو آخر: يمكن القول: إنه منهج يجمع بين التحليل والتركيب على صعيد واحد.

إن هذه المتابعة الاستقرائية وصلت بالباحث الكبير إلى الإمساك بمرحلة النضج في سجع المقامات، وهي المرحلة التي احتلها بديع الزمان الهمذاني بجدارة، حيث وصل هذا الفن على يديه إلى درجة الاكتمال، وتحققت له خواصه الفارقة، واللافت في هذا الأمر، أن الهمذاني كان نقطة البدأ ونقطة الاكتمال معا، فهو أول

(*) أستاذ النقد الأدبي بجامعة عين شمس.

من كتب المقامات، وأعطاها هذا الاسم، ووصل بها إلى الاكتمال والنضج، ويجب ألايفهم من النضج هذا اكتمال العناصر الفنية التي يمكن أن توثق صلة المقامة بالقصة، وإنما نعني بالنضج، نضج البناء اللغوي في إطار السجع، إذ أن تجاوز هذا البناء يمكن أن يعطي للحريري ميزة التفرق في البناء القصصي، فشخصية (أبو زيد السروجي) بطل مقاماته موظفة - في كثير من الأحيان - لكشف جوانب نفسية تتفوق بها على شخصية (أبو الفتح الاسكندري) بطل مقامات الهمذاني، أما عند الاحتكام إلى البناء الصياغي في ذاته، فإن التميز يكون للهمذاني الذي أدخل مقاماته في نظام كلامي منضبط جماليا، من حيث الموازنة بين الصياغة وناتجها الدلالي، بينما تعالى الحريري على هذه الموازنة تعاليا يكاد يهمل إنتاج الدلالة لحساب الشكل الخارجي للصياغة، وهو مايتنافى مع النظرية الأسلوبية التي تتعامل مع النص الأدبي على أنه مركب يلتحم فيه الشكل بالمضمون، وكل مايحتويه الشكل من عناصر صوتية تعود تتآلف لتضغط على الدال لاستيلاد المدلول في يسر وسهولة، ثم تضغط على التركيب لاستيلاد دلالته، وصولا إلى النص في أدبيته الصحيحة.

وبما أن كل ملفوظ له خواصه الأسلوبية المائزة، فإن الدراسة المنهجية يجب أن توجه عنايتها إلى هذه الخواص على المستوى الكمى والمستوى الكيفي، وإجراء التجارب عليها لكشف العلاقة وتحديدها بين الكم والكيف، وإذا صح أن لكل ملفوظ خواصه، فإن الملفوظ الإبداعي أكثر عراقة في هذه الخواص، وهي عراقة تستدعي أدوات التحليل والتركيب- كما سبق أن ذكرنا - كما تستدعي عمليتي الثبات والتحرك، ونعني بذلك، الثبات عند النص المدروس لاستيعابه جزئيا وكليا، ثم التحرك إلى النصوص الموازية لكشف العلاقة بينهما. وتحديد أوجه المفارقة والمماثلة، وبما أن النص الموازي للسجع ينتمي غالبا إلي جنس قولي آخر هو (الشعر)، فإن دراسة الأستاذ المسعدي قد استدعته ببعده الإيقاعي، للإفادة من الجهد الدراسي المصاحب له، وبخاصة في رصده الايقاع الشعري وتحديد عناصره، ثم حمل هذا كله إلى منطقة (سجع المقامات) عند الهمذاني لطرح سؤال جوهري عن السجع وهل هو جنس من الكلام الإبداعي المائز عن غيره من أبنية النثر والشعر؟

إن توجه العالم الكبير محمود المسعدي إلى منطقة تراثية ليخصها بالدراسة يتوافق مع التوجهات الأسلوبية المعاصرة التي تهتم بظواهر الإبداع دون قيود زمانية أو مكانية، كما تهتم بالمبدعين في جماعيتهم أو فرديتهم، لكن الملاحظ هنا أن الدراسة قد مالت إلى الاجتزاء، وهو مايتوافق مع الدرس الأسلوبي أيضا، لأن هذا الدرس قد يتسع اتساعا يميل إلى التنظير، لكن التخصيص يتجه - غالبا - إلى الإجراءات التطبيقية ومتابعة الموقف الكلامي المتاح بتحليلات تنبع من الصوت والكلمة والتركيب، وكلما ضاقت الدائرة ظهر الاجتزاء ليفرض نفسه من حيث تتبع نتاج فرد واحد، وإخضاع لغته لأنواع من التحليلات التي

من كتب المقامات، وأعطاها هذا الاسم، ووصل بها إلى الاكتمال والنضج، ويجب ألايفهم من النضج هذا اكتمال العناصر الفنية التي يمكن أن توثق صلة المقامة بالقصة، وإنما نعني بالنضج، نضج البناء اللغوي في إطار السجع، إذ أن تجاوز هذا البناء يمكن أن يعطي للحريري ميزة التفرق في البناء القصصي، فشخصية (أبو زيد السروجي) بطل مقاماته موظفة - في كثير من الأحيان - لكشف جوانب نفسية تتفوق بها على شخصية (أبو الفتح الاسكندري) بطل مقامات الهمذاني، أما عند الاحتكام إلى البناء الصياغي في ذاته، فإن التميز يكون للهمذاني الذي أدخل مقاماته في نظام كلامي منضبط جماليا، من حيث الموازنة بين الصياغة وناتجها الدلالي، بينما تعالى الحريري على هذه الموازنة تعاليا يكاد يهمل إنتاج الدلالة لحساب الشكل الخارجي للصياغة، وهو مايتنافى مع النظرية الأسلوبية التي تتعامل مع النص الأدبي على أنه مركب يلتحم فيه الشكل بالمضمون، وكل مايحتويه الشكل من عناصر صوتية تعود تتآلف لتضغط على الدال لاستيلاد المدلول في يسر وسهولة، ثم تضغط على التركيب لاستيلاد دلالته، وصولا إلى النص في أدبيته الصحيحة.

وبما أن كل ملفوظ له خواصه الأسلوبية المائزة، فإن الدراسة المنهجية يجب أن توجه عنايتها إلى هذه الخواص على المستوى الكمى والمستوى الكيفي، وإجراء التجارب عليها لكشف العلاقة وتحديدها بين الكم والكيف، وإذا صح أن لكل ملفوظ خواصه، فإن الملفوظ الإبداعي أكثر عراقة في هذه الخواص، وهي عراقة تستدعي أدوات التحليل والتركيب- كما سبق أن ذكرنا - كما تستدعي عمليتي الثبات والتحرك، ونعني بذلك، الثبات عند النص المدروس لاستيعابه جزئيا وكليا، ثم التحرك إلى النصوص الموازية لكشف العلاقة بينهما. وتحديد أوجه المفارقة والمماثلة، وبما أن النص الموازي للسجع ينتمي غالبا إلي جنس قولي آخر هو (الشعر)، فإن دراسة الأستاذ المسعدي قد استدعته ببعده الإيقاعي، للإفادة من الجهد الدراسي المصاحب له، وبخاصة في رصده الايقاع الشعري وتحديد عناصره، ثم حمل هذا كله إلى منطقة (سجع المقامات) عند الهمذاني لطرح سؤال جوهري عن السجع وهل هو جنس من الكلام الإبداعي المائز عن غيره من أبنية النثر والشعر؟

إن توجه العالم الكبير محمود المسعدي إلى منطقة تراثية ليخصها بالدراسة يتوافق مع التوجهات الأسلوبية المعاصرة التي تهتم بظواهر الإبداع دون قيود زمانية أو مكانية، كما تهتم بالمبدعين في جماعيتهم أو فرديتهم، لكن الملاحظ هنا أن الدراسة قد مالت إلى الاجتزاء، وهو مايتوافق مع الدرس الأسلوبي أيضا، لأن هذا الدرس قد يتسع اتساعا يميل إلى التنظير، لكن التخصيص يتجه - غالبا - إلى الإجراءات التطبيقية ومتابعة الموقف الكلامي المتاح بتحليلات تنبع من الصوت والكلمة والتركيب، وكلما ضاقت الدائرة ظهر الاجتزاء ليفرض نفسه من حيث تتبع نتاج فرد واحد، وإخضاع لغته لأنواع من التحليلات التي

تعتمد -غالبا- على معايير موضوعيه بوصفها أدوات للتحليل.

وتصل الدائرة في محدوديتها إلى أن تتسلط الدراسة على بعض إنتاج الأديب، وتقدمه كنموذج للتحليل الأسلوبي، وتترك الباب مفتوحا لمحاولة استكمال إنتاج هذا الأديب بالمنهج التحليلي نفسه.

إذن كان اجتزاء المسعدي لبعض إنتاج الهمذاني موافقا للتوجهات الأسلوبية، وبخاصة أن هذا الاجتزاء قد تسلط على نوع من اللغة الأدبية التي تمثل التنوع الفردي باعتماده على عمليتي الاختيار والتركيب بكل قيودها الأدبية، لأنهما في اللغة المألوفة لايكادان يحتاجان إلى مثل هذه القيود، لأن هذه اللغة تتمتع بقدر كبير من التلقائية لأن مجالها التبادل الفردي على نحو دائم غير متميز.

وليس معنى هذا أننا نقيم حاجزا صلبا بين هذين المستويين، لأن اللغة الأدبية تستمد وجودها الفعلي من لغة التخاطب، فتقيم منها أبنية وتراكيب جديدة في الصوت والكلمة والجملة ثم تصعد إلى القطعة الكاملة، وبمعنى آخر نقول: إن اللغة الأدبية هي التي تحدد الإمكانات التعبيرية الجمالية التي توجد بشكل اعتباطي في لغة الخطاب المألوف.

والهمذاني بوصفه مبدعا قد ابتكر شكلا أدبيا معينا(١) ولاشك أن الابتكار قد ارتبط بمرحلة نضج المبدع التي تسمح له بتوظيف كفاءته في إنتاج تكوينات كلامية تتكىء على الصوتية اتكاء مطلقا، وتحليل هذه التكوينات يعتمد على تحسس هذه الصوتية في اللغة عموما، واللغة الأدبية على وجه الخصوص، ثم ربطها بالإيقاع الدلالي الملازم لها.

إن شبكة العلاقات في النص الأدبي تتمثل في مستويين - الأول: المستوى العميق الذي يستند إلى مثالية اللغة. والثاني: المستوى السطحي الذي يتعامل مع الظواهر التنفيذية، وبين المستويين تلازم حتمي، وتكون مهمة الدارس أن يتعامل مع المستويين، ويرصد العلاقة الجدلية بينهما، وقد يكون لأحدهما الغلبة في شد انتباه المتلقي عموما والدارس خصوصا، فيتجه إليه أولا، كما فعل المسعدي مع مقامات الهمذاني، حيث قام بمتابعة وصفية دقيقة لمجموعة من هذه المقامات، حيث لاحظ عليها غلبة الوظيفة الأدبية على الوظائف الإشارية، دون أن تقضي عليها تماما، على معنى أن الوظيفة الادبية قد قامت بما يشبه (التغطية) للوظيفة الإشارية بحيث تكون الوظيفة الأولى هي الضاغطة على المتلقي، ثم تأتي الثانية تابعة لها.

وربما كانت أكثر ظواهر الضغط مركزة على عملية التكرار المنتظمة التي أكسبت نثر الهمذاني وحدته، وبخاصة أنَّ هذا التكرار قد تجسد في أبعاد زمنية متساوية، أو متناسبة - سوف نزيدها تفصيلا- وهذه الأبعاد الزمنية قد ولدت إيقاعا صوتيا معينا كان ركيزة (نظرية الإيقاع) كما طرحها المسعدي، وهو طرح يقترب كثيرا من طرح (تودروف) عن اللغة الشعرية، وأنها - في الحد الأقصى - تتجه نحو الكلمة الصواتيه، ومع الاعتراف بالقيمة الأساسية الخاصة للأصوات في

تعتمد -غالبا- على معايير موضوعيه بوصفها أدوات للتحليل.

وتصل الدائرة في محدوديتها إلى أن تتسلط الدراسة على بعض إنتاج الأديب، وتقدمه كنموذج للتحليل الأسلوبي، وتترك الباب مفتوحا لمحاولة استكمال إنتاج هذا الأديب بالمنهج التحليلي نفسه.

إذن كان اجتزاء المسعدي لبعض إنتاج الهمذاني موافقا للتوجهات الأسلوبية، وبخاصة أن هذا الاجتزاء قد تسلط على نوع من اللغة الأدبية التي تمثل التنوع الفردي باعتماده على عمليتي الاختيار والتركيب بكل قيودها الأدبية، لأنهما في اللغة المألوفة لايكادان يحتاجان إلى مثل هذه القيود، لأن هذه اللغة تتمتع بقدر كبير من التلقائية لأن مجالها التبادل الفردي على نحو دائم غير متميز.

وليس معنى هذا أننا نقيم حاجزا صلبا بين هذين المستويين، لأن اللغة الأدبية تستمد وجودها الفعلي من لغة التخاطب، فتقيم منها أبنية وتراكيب جديدة في الصوت والكلمة والجملة ثم تصعد إلى القطعة الكاملة، وبمعنى آخر نقول: إن اللغة الأدبية هي التي تحدد الإمكانات التعبيرية الجمالية التي توجد بشكل اعتباطي في لغة الخطاب المألوف.

والهمذاني بوصفه مبدعا قد ابتكر شكلا أدبيا معينا(١) ولاشك أن الابتكار قد ارتبط بمرحلة نضج المبدع التي تسمح له بتوظيف كفاءته في إنتاج تكوينات كلامية تتكىء على الصوتية اتكاء مطلقا، وتحليل هذه التكوينات يعتمد على تحسس هذه الصوتية في اللغة عموما، واللغة الأدبية على وجه الخصوص، ثم ربطها بالإيقاع الدلالي الملازم لها.

إن شبكة العلاقات في النص الأدبي تتمثل في مستويين - الأول: المستوى العميق الذي يستند إلى مثالية اللغة. والثاني: المستوى السطحي الذي يتعامل مع الظواهر التنفيذية، وبين المستويين تلازم حتمي، وتكون مهمة الدارس أن يتعامل مع المستويين، ويرصد العلاقة الجدلية بينهما، وقد يكون لأحدهما الغلبة في شد انتباه المتلقي عموما والدارس خصوصا، فيتجه إليه أولا، كما فعل المسعدي مع مقامات الهمذاني، حيث قام بمتابعة وصفية دقيقة لمجموعة من هذه المقامات، حيث لاحظ عليها غلبة الوظيفة الأدبية على الوظائف الإشارية، دون أن تقضي عليها تماما، على معنى أن الوظيفة الادبية قد قامت بما يشبه (التغطية) للوظيفة الإشارية بحيث تكون الوظيفة الأولى هي الضاغطة على المتلقي، ثم تأتي الثانية تابعة لها.

وربما كانت أكثر ظواهر الضغط مركزة على عملية التكرار المنتظمة التي أكسبت نثر الهمذاني وحدته، وبخاصة أنَّ هذا التكرار قد تجسد في أبعاد زمنية متساوية، أو متناسبة - سوف نزيدها تفصيلا- وهذه الأبعاد الزمنية قد ولدت إيقاعا صوتيا معينا كان ركيزة (نظرية الإيقاع) كما طرحها المسعدي، وهو طرح يقترب كثيرا من طرح (تودروف) عن اللغة الشعرية، وأنها - في الحد الأقصى - تتجه نحو الكلمة الصواتيه، ومع الاعتراف بالقيمة الأساسية الخاصة للأصوات في

الشعر، فإن الأصوات تصبح موضوع انتباه لكشف قيمتها المستقلة(٢).

وقد تمثل المسعدي هذه الصوتية في إطار (هيكلية هندسية) تتألف وفقها العناصر المادية في هيئة متماسكة تتعلق أجزاؤها ببعض، والبعض بالكل، وتنتظم حسب نسب ومقادير ومواضع وأعداد وأوصال وفواصل مضبوطة(٣).

وبالطبع لايمكن متابعة هذه الصوتية الإيقاعية إلا حالة انفصال الخطاب عن كل ما عداه، وتوجهه إلى ذاته، وإلى نظامه الداخلي والخارجي، وهذه خصيصة الخطابات الانفعالية والشعرية على حد سواء، لأنها خطابات نسقية بطبعها، تسعى - جاهدة - إلى مزج الصوتية الإيقاعية بالدلالية، ولهذا يؤكد المسدي على أن الإنسان في قدرته أن يروض إحساسه الموسيقي ترويضا ينتهي به إلى إدراك النشوة الفنية بقطعة موسيقية غنائية في لغة لايفهم دلالتها البتة، لكنه لايتصور إنسانا يصفق نشوة، أو يصيح انفعالا لقصيدة أو رواية تلقى عليه في لغة لايفهمها، والسبب في ذلك واضح، لأن الحدث الأدبي مزدوج في غايته، ازدواجه في بنيته، فهو حدث تكون الحواس فيه محط رحال النشوة الغنية، ومنافذ الإدراك في الوقت نفسه(٤).

إن الركيزة الأساسية في دراسة الباحث الكبير محمود المسعدي هي (الإيقاع في النثر وصلته بالإيقاع في الشعر)، وهو مايقودنا - بالضرورة إلي ألتفرقة النوعية التي طرحها الباقلاني قديما، فعنده أن الطرق التي يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى:

١- أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه.

٢- أنواع الكلام الموزون غير المقفى.

٣- أصناف الكلام المعدل المسجوع.

٤- معدل موزون غير مسجع.

٥- مايرسل إرسالا(٥).

ويهمنا من قسمة الباقلاني، النوع الثالث (المسجوع)، حيث وضّح الحدود الفارقة له عندما شرط فيه اتفاق وزن الأسجاع:

«والسجع إذا تفاوتت أوزانه، واختلفت طرقه، كان قبيحا من الكلام، وللسجع منهج مرتب محفوظ، وطريق مضبوط»(٦).

وبهذا التمايز يصبح (السجع) نوعا في جنس الكلام الأدبي، وهو تمايز يخلص للبناء الشكلي، أو للخواص البنائية التي أصبح بها الشكل شكلا، على حد قول الشكليين الذين أعطوا الجانب اللغوي والموسيقي أهمية بالغة، من حيث توظيف الإيقاع والوحدات الصوتية والتركيبية، وقد ساعد على ذلك البحث الفيلولوجي واتصاله بقضايا علم اللغة، حيث تتنوع إحصاءات الأشكال الصوتية، وعدد الأصوات المترددة، وعدد مرات التردد، والنظام الذي بمقتضاه يمكن متابعة الأصوات في فئاتها المتكررة.ومركز الأصوات في الوحدات الإيقاعية، ثم دور القافية بوصفها نموذجا من نماذج التردد الصوتي.

لاشك أن هذا الفكر اللغوي - أو شيئا قريبا منه - كان في وعي المسعدي عندما اقترب من سجع المقامات بوصفها أثرا أدبيا ذا صياغة مقصودة لذاتها، حسب مقولات الأسلوبية التي

الشعر، فإن الأصوات تصبح موضوع انتباه لكشف قيمتها المستقلة(٢).

وقد تمثل المسعدي هذه الصوتية في إطار (هيكلية هندسية) تتآلف وفقها العناصر المادية في هيئة متماسكة تتعلق أجزاؤها ببعض، والبعض بالكل، وتنتظم حسب نسب ومقادير ومواضع وأعداد وأوصال وفواصل مضبوطة(٣).

وبالطبع لايمكن متابعة هذه الصوتية الإيقاعية إلا حالة انفصال الخطاب عن كل ما عداه، وتوجهه إلى ذاته، وإلى نظامه الداخلي والخارجي، وهذه خصيصة الخطابات الانفعالية والشعرية على حد سواء، لأنها خطابات نسقية بطبعها، تسعى - جاهدة - إلى مزج الصوتية الإيقاعية بالدلالية، ولهذا يؤكد المسدي على أن الإنسان في قدرته أن يروض إحساسه الموسيقي ترويضا ينتهي به إلى إدراك النشوة الفنية بقطعة موسيقية غنائية في لغة لايفهم دلالتها البتة، لكنه لايتصور إنسانا يصفق نشوة، أو يصيح انفعالا لقصيدة أو رواية تلقى عليه في لغة لايفهمها، والسبب في ذلك واضح، لأن الحدث الأدبي مزدوج في غايته، ازدواجه في بنيته، فهو حدث تكون الحواس فيه محط رحال النشوة الغنية، ومنافذ الإدراك في الوقت نفسه(٤).

إن الركيزة الأساسية في دراسة الباحث الكبير محمود المسعدي هي (الإيقاع في النثر وصلته بالإيقاع في الشعر)، وهو مايقودنا - بالضرورة إلي ألتفرقة النوعية التي طرحها الباقلاني قديما، فعنده أن الطرق التي يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى:

١- أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه.

٢- أنواع الكلام الموزون غير المقفى.

٣- أصناف الكلام المعدل المسجوع.

٤- معدل موزون غير مسجع.

٥- مايرسل إرسالا(٥).

ويهمنا من قسمة الباقلاني، النوع الثالث (المسجوع)، حيث وضّح الحدود الفارقة له عندما شرط فيه اتفاق وزن الأسجاع:

«والسجع إذا تفاوتت أوزانه، واختلفت طرقه، كان قبيحا من الكلام، وللسجع منهج مرتب محفوظ، وطريق مضبوط»(٦).

وبهذا التمايز يصبح (السجع) نوعا في جنس الكلام الأدبي، وهو تمايز يخلص للبناء الشكلي، أو للخواص البنائية التي أصبح بها الشكل شكلا، على حد قول الشكليين الذين أعطوا الجانب اللغوي والموسيقي أهمية بالغة، من حيث توظيف الإيقاع والوحدات الصوتية والتركيبية، وقد ساعد على ذلك البحث الفيلولوجي واتصاله بقضايا علم اللغة، حيث تتنوع إحصاءات الأشكال الصوتية، وعدد الأصوات المترددة، وعدد مرات التردد، والنظام الذي بمقتضاه يمكن متابعة الأصوات في فئاتها المتكررة.ومركز الأصوات في الوحدات الإيقاعية، ثم دور القافية بوصفها نموذجا من نماذج التردد الصوتي.

لاشك أن هذا الفكر اللغوي - أو شيئا قريبا منه - كان في وعي المسعدي عندما اقترب من سجع المقامات بوصفها أثرا أدبيا ذا صياغة مقصودة لذاتها، حسب مقولات الأسلوبية التي

ترى «أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب النفعي بمعطي جوهري، لأنه مرتبط بأصل نشأة الحدث اللساني في كلتا الحالتين، فبينما ينشأ الكلام العادي عن مجموعة إنعكاسات مكتسبة بالمران والملكة، نرى الخطاب الأدبي صوغا للغة عن وعي وإدارك، إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالات، وإنما هي غاية تستوقفنا لذاتها(٧).

لقد تتبع المسعدي العناصر المكونة لبنية السجع مفككا هذه العناصر إلي وحداتها الأولية، راصدا ما يحدث بينها من تفاعل أو انفصال، وما ينتابها من تحولات المفارقة والمماثلة، بوصفها ظواهر تعرض للكلام فتؤكد قابليتها للفهم والتذوق على النحو الذي طرحه البلاغيون العرب القدامى، أو عدم هذه القابلية، ذلك أنه قد شاع بين الدارسين أن السجع مجرد اتفاق التراكيب في الحرف الأخير، وهو شيوع مصدره الأخذ المتعجل لبني البديع عموما، وبنية السجع خصوصا، إذ أن إغفال ظاهرة (الوزن) تكاد تبعد السجع عن إطاره المفهومي لتدخله دوائر صياغية أخرى كالنثر الفني المرسل، أو النثر المرسل غير الفني.

والالتزام المنهجي هو الذي نظم حركة المسعدي في تناوله لبنية السجع، من حيث الصعود إلى الدائرة الأوسع دائرة (الكلام) باعتباره (المركب المفيد بالوضع) - حسب مقولة القدامى- الذي لايستقيم ولاتحصل فائدته إلا بتركيبه حسب قواعد النحو والصرف، وإذا كان الكلام - عموما - له نحوه وصرفه، فإن هناك نوعا من هذا الكلام له نحوه وصرفه الخاص (العروض) وهو الذي نسميه شعرا، ومن هذا الاتساع المعرفي يخلص المسعدي إلى ثلاثية نوعية هي:

١- الكلام المركب في النثر.
٢- الكلام المركب في الشعر.
٣- الكلام المركب في السجع.

وتخلص الدراسة إلى النوع الثالث لتعتمد له تحديدا معرفيا مستمدا من الموروث البلاغي بأنه (النثر المقفى)، وهو اعتماد يسعى إلى وضع السجع في منطقة إيقاعية قريبة من الشعر، لأن جل التحديدات البلاغية تقول بأن السجع هو (تماثل الحروف في مقاطع الفصول)(٨) أو «هو تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد»(٩)، والمقصود بالفاصلة (الكلمة التي في آخر الفقرة من النثر)، ويلاحظ أن أكثر القدماء إلحاحا على ربط السجع بالقافية هو الباقلاني، بل إنه حرص على ربط السجع (بالازدواج) مستهدفا قطعه عن (الفواصل القرآنية)، وقد اعتمد المسعدي هذا الربط مستهدفا إدخال السجع منطقة الايقاع من أوسع أبو ابها حتى يتماس مع إيقاع الشعر، على الرغم من إقراره بأن الخليل لم يكن كلامه كافيا في الكشف تماما عن إيقاع الشعر وسره الدقيق(١٠).

إن هذا التأسيس النظري كان أداة المسعدي في رصد تحول الكلام المرسل العادي إلى كلام موقع، ليحتل (منزلة بين المنزلتين)، المنزلة الأولى: الكلام المرسل والثانية: الكلام الموزون المقفى، وهنا كان من الضروري اتخاذ الأدوات المناسبة لتحديد مقومات الإيقاع وأسراره،

ترى «أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب النفعي بمعطي جوهري، لأنه مرتبط بأصل نشأة الحدث اللساني في كلتا الحالتين، فبينما ينشأ الكلام العادي عن مجموعة إنعكاسات مكتسبة بالمران والملكة، نرى الخطاب الأدبي صوغا للغة عن وعي وإدارك، إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالات، وإنما هي غاية تستوقفنا لذاتها[٧].

لقد تتبع المسعدي العناصر المكونة لبنية السجع مفككا هذه العناصر إلي وحداتها الأولية، راصدا ما يحدث بينها من تفاعل أو انفصال، وما ينتابها من تحولات المفارقة والمماثلة، بوصفها ظواهر تعرض للكلام فتؤكد قابليتها للفهم والتذوق على النحو الذي طرحه البلاغيون العرب القدامى، أو عدم هذه القابلية، ذلك أنه قد شاع بين الدارسين أن السجع مجرد اتفاق التراكيب في الحرف الأخير، وهو شيوع مصدره الأخذ المتعجل لبني البديع عموما، وبنية السجع خصوصا، إذ أن إغفال ظاهرة (الوزن) تكاد تبعد السجع عن إطاره المفهومي لتدخله دوائر صياغية أخرى كالنثر الفني المرسل، أو النثر المرسل غير الفني.

والالتزام المنهجي هو الذي نظم حركة المسعدي في تناوله لبنية السجع، من حيث الصعود إلى الدائرة الأوسع دائرة (الكلام) باعتباره (المركب المفيد بالوضع) - حسب مقولة القدامى- الذي لايستقيم ولاتحصل فائدته إلا بتركيبه حسب قواعد النحو والصرف، وإذا كان الكلام - عموما - له نحوه وصرفه، فإن هناك نوعا من هذا الكلام له نحوه وصرفه الخاص (العروض) وهو الذي نسميه شعرا، ومن هذا الاتساع المعرفي يخلص المسعدي إلى ثلاثية نوعية هي:

١- الكلام المركب في النثر.
٢- الكلام المركب في الشعر.
٣- الكلام المركب في السجع.

وتخلص الدراسة إلى النوع الثالث لتعتمد له تحديدا معرفيا مستمدا من الموروث البلاغي بأنه (النثر المقفى)، وهو اعتماد يسعى إلى وضع السجع في منطقة إيقاعية قريبة من الشعر، لأن جل التحديدات البلاغية تقول بأن السجع هو (تماثل الحروف في مقاطع الفصول)[٨] أو «هو تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد»[٩]، والمقصود بالفاصلة (الكلمة التي في آخر الفقرة من النثر)، ويلاحظ أن أكثر القدماء إلحاحا على ربط السجع بالقافية هو الباقلاني، بل إنه حرص على ربط السجع (بالازدواج) مستهدفا قطعه عن (الفواصل القرآنية)، وقد اعتمد المسعدي هذا الربط مستهدفا إدخال السجع منطقة الايقاع من أوسع أبو ابها حتى يتماس مع إيقاع الشعر، على الرغم من إقراره بأن الخليل لم يكن كلامه كافيا في الكشف تماما عن إيقاع الشعر وسره الدقيق[١٠].

إن هذا التأسيس النظري كان أداة المسعدي في رصد تحول الكلام المرسل العادي إلى كلام موقع، ليحتل (منزلة بين المنزلتين)، المنزلة الأولى: الكلام المرسل والثانية: الكلام الموزون المقفى، وهنا كان من الضروري اتخاذ الأدوات المناسبة لتحديد مقومات الإيقاع وأسراره،

ومدى ائتلافه أو تقاربه مع الأوزان العروضية.
وفي رأي المسعدي أن أهم هذه المقومات: (القافية والازدواج) [١١] . لكنه يعطي للازدواج أهمية تفوق القافية، لأنه لايمكن تصورقافية بدون (زوج) على الأقل، بينما الازدواج وارد دون قافية، وهذا الرأي الذي قدمه أتاح له أن يعدل من المفهوم التراثي للسجع بأنه (النثر المقفى) إلى (النثر المزدوج المقفى)[١٢] ، وهو تعديل مقصود به جعل الازدواج مكونا أساسيا للسجع، ولنا أن نتساءل عن المقصود (بالازدواج)، هل المقصود به (ثنائية التركيب)؟ إن كان هذا، فلايحتاج الأمر إلى التأكيد على اعتبار الازدواج قسيما للقافية في تعريف السجع، لأن القافية لن تتحقق أصلا إلابوجود أكثر من جملة أو فقرة، أمّا إذا كان المقصود بالازدواج، التوازان الإيقاعي بين الفقرتين أو الفقرات، فإن المسألة تحتاج قدرا من التأمل، لأن التوازن قد يكون صرفيا، وقد يكون عروضيا. وأعتقد أن مثل هذه الأسئلة كانت شاغل المسعدي في دراسته الرائدة عن (الإيقاع في السجع العربي) – وتواضعا – وسمها بـ (محاولة) تحليل وتحديد.

والذي لا أشك فيه أن هذه المحاولة قد استندت على تأسيسات تراثية، كالذي ذكره الباقلاني من قول أهل اللغة إن السجع «هو موالاة الكلام على وزن واحد»[١٣] «وإذا تفاوتت أوزانه، واختلفت طرقه، كان قبيحا من الكلام»[١٤] .

كما استندت على تأسيسات لسانية حداثية، من حيث الاستناد إلى إجراءات موضوعية للتعامل مع بنية لغوية بعينها هي (السجع) حالة انتقال الكلام من ألفته إلى غير المألوف ليتخلص من بعض مهامه التوصيلية، ويسترجع ذاته، ولم يكن التأسيس مجرد مطاردة لنماذج موروثة بدائية مقررة سلفا وسابقة على تجربة القراءة، لأن هذه ليست بحال تطبيقا للشاعرية، وإنما هي مسخرة لها كما يقول الغذامي[١٥] .

اعتماد اعلى هذا المنظور الأسلوبي في مقاربة النص داخليا وخارجيا، يتقدم المسعدي إلى (سجع المقامات) عند الهمذاني كاشفا الخواص الخارجية، مبتدئا (بالإيقاع العددي) تأسيسا على مدرك لغوي عن الكلام بوصفه جملة أصوات مؤلفة في شكل ألفاظ، بما أن الأصوات التي تتركب منها الكلمات قابلة للعد والإحصاء، فلاغرو أن تبدأ المقاربة برصد سلاسل الأصوات المكونة للكلمات في فقرات السجع[١٦] .

والمنهجية الصارمة في دراسة المسعدي فرضت عليه أن يبدأ كل مقاربة بتحديد منطقة العمل تحديدا معرفيا فارقا، ومنطقة العمل هنا هي (المعدود) الصوتي، ووحدة المعدود هي أبسط وحدة نطقية (المقطع)، وهي وحدة لم يتعامل معها اللغويون والنحاة العرب، وإنما الذين اقتربوا منها فعلا هم العروضيون في حديثهم عن (الأوتاد والأسباب والفواصل).

وتخلص المقاربة إلي أنواع المقاطع في العربية وعددها، لتنتهي إلى التركيز علي ثلاثة أنواع:

١- المقطع القصير: وهو المكون من حرف + حركة قصيرة مثل: بَ بُ بِ.

٢- المقطع الطويل: وهو المكَون من حرف

ومدى ائتلافه أو تقاربه مع الأوزان العروضية. وفي رأي المسعدي أن أهم هذه المقومات: (القافية والازدواج) (١١). لكنه يعطي للازدواج أهمية تفوق القافية، لأنه لايمكن تصورقافية بدون (زوج) على الأقل، بينما الازدواج وارد دون قافية، وهذا الرأي الذي قدمه أتاح له أن يعدل من المفهوم التراثي للسجع بأنه (النثر المقفى) إلى (النثر المزدوج المقفى)(١٢)، وهو تعديل مقصود به جعل الازدواج مكونا أساسيا للسجع، ولنا أن نتساءل عن المقصود (بالازدواج)، هل المقصود به (ثنائية التركيب)؟ إن كان هذا، فلايحتاج الأمر إلى التأكيد على اعتبار الازدواج قسيما للقافية في تعريف السجع، لأن القافية لن تتحقق أصلا إلابوجود أكثر من جملة أو فقرة، أمّا إذا كان المقصود بالازدواج، التوازان الإيقاعي بين الفقرتين أو الفقرات، فإن المسألة تحتاج قدرا من التأمل، لأن التوازن قد يكون صرفيا، وقد يكون عروضيا. وأعتقد أن مثل هذه الأسئلة كانت شاغل المسعدي في دراسته الرائدة عن (الإيقاع في السجع العربي) - وتواضعا - وسمها بـ (محاولة) تحليل وتحديد.

والذي لا أشك فيه أن هذه المحاولة قد استندت على تأسيسات تراثية، كالذي ذكره الباقلاني من قول أهل اللغة إن السجع «هو موالاة الكلام على وزن واحد»(١٣) «وإذا تفاوتت أوزانه، واختلفت طرقه، كان قبيحا من الكلام»(١٤).

كما استندت على تأسيسات لسانية حداثية، من حيث الاستناد إلى إجراءات موضوعية للتعامل مع بنية لغوية بعينها هي (السجع) حالة انتقال الكلام من ألفته إلى غير المألوف ليتخلص من بعض مهامه التوصيلية، ويسترجع ذاته، ولم يكن التأسيس مجرد مطاردة لنماذج موروثة بدائية مقررة سلفا وسابقة على تجربة القراءة، لأن هذه ليست بحال تطبيقا للشاعرية، وإنما هي مسخرة لها كما يقول الغذامي(١٥).

اعتماد اعلى هذا المنظور الأسلوبي في مقاربة النص داخليا وخارجيا، يتقدم المسعدي إلى (سجع المقامات) عند الهمذاني كاشفا الخواص الخارجية، مبتدئا (بالإيقاع العددي) تأسيسا على مدرك لغوي عن الكلام بوصفه جملة أصوات مؤلفة في شكل ألفاظ، بما أن الأصوات التي تتركب منها الكلمات قابلة للعد والإحصاء، فلاغرو أن تبدأ المقاربة برصد سلاسل الأصوات المكونة للكلمات في فقرات السجع(١٦).

والمنهجية الصارمة في دراسة المسعدي فرضت عليه أن يبدأ كل مقاربة بتحديد منطقة العمل تحديدا معرفيا فارقا، ومنطقة العمل هنا هي (المعدود) الصوتي، ووحدة المعدود هي أبسط وحدة نطقية (المقطع)، وهي وحدة لم يتعامل معها اللغويون والنحاة العرب، وإنما الذين اقتربوا منها فعلا هم العروضيون في حديثهم عن (الأوتاد والأسباب والفواصل).

وتخلص المقاربة إلي أنواع المقاطع في العربية وعددها، لتنتهي إلى التركيز علي ثلاثة أنواع:

١- المقطع القصير: وهو المكون من حرف + حركة قصيرة مثل: بَ بُ بِ.

٢- المقطع الطويل: وهو المكون من حرف

وحركة مد. مثل: ما – مو – مي.
٣- المقطع الطويل المنغلق: وهو المكون من ثلاثة أصوات. حرف وحركة وحرف ساكن مثل: لم. وهذه المقاطع كانت أداة التابعة الإحصائية لجمع السجع، مع الاعتداد بالمنهج الاجتزائي الذي تسلط على عشر مقامات للهمذاني بوصفها منطقة الإجراء الاحصائي للمكونات المقطعية، على معنى أن (الاستقراء) الناقص كان رابط الدراسة بالمدروس، مع صلاحية المدروس للقياس عليه، لأن القليل يدل على الكثير، إذا كانت المقاربة بصدد مؤلف بعينه له بصمته التعبيرية التي لاتتخلف إلا في القليل، وهذه البصمة هي التي تؤكد تنامي الخواص وامتدادها من الجزء المدروس إلى غير المدروس، لأن بنية السجع تكمن فيها بصمتها التي تعمل على تماسكها وتمنعها من التبدد حالة انتقالها من نص إلى آخر، وهو مايعني امتلاك النص أو النصوص لقاعدة للتنظيم الذاتي – كما يقول بياجية(١٧). واستكناه هذا التنظيم الذاتي قاد المسعدي الى عدة مستخلصات أفرزها الإجراء التطبيقي هي:

أولاً: غياب الفقرات المكونة من مقطع أو اثنين، وهذا أمر طبيعي لايحتاج إلى تفسير، لأنه لايتصور أن يتكون من مقطع أو مقطعين جملة، أو جزء جملة قائما بذاته.

ثانيًا: عدم طول الفقرات تجاوبا مع القدرة على التنفس، وربما كان هذا الاعتدال في الطول من أسرار سلاسة السجع حيث يتماثل مع طول البيت الشعري.

ثالثًا: يترتب على المستخلص الثاني أن يكون القانون الفيزيولوجي الصارم للتنفس هو ضابط السجع.

رابعًا: ميل الهمذاني في سجعه إلى الازدواج الذي يكون الجزء الأول فيه أطول من الثاني، وهو ما يتوافق – أيضا – مع قانون التنفس الفيزيولوجي.

والمستخلص الأخير يمثل مخالفة صريحة مع الموروث البلاغي، إذ أن البلاغيين العرب مجمعون على أن أحسن السجع ماتساوت فيه القرينتان، ثم يليه ما طالت فيه القرينة الثانية(١٨). ويبررون ذلك تبريرا نفسيا، لأن قصر القرينة الثانية – كثيرا – عن الأولى يقبح، لأن السجع قد استوفى أمده فى الأولى، فاعتبر ذلك الأمد في الطول هو المطلوب في الأخرى، فإذا جاءت قصيرة، صار السمع كمن يريد الانتهاء إلى غاية ثم يعثر دونها، لأنه فوجىء بغير ماترقب.

ولاشك أن المخالفة بين ما قال به المسعدى وما قال به البلاغيون، يعود إلى منطلقين مختلفين، ذلك أن المسعدي ربط مقولته الفيزيولوجية بالمبدع ذاته، وبخاصة في حال الشفاهة التي تحتاج إلى تنظيم للتنفس يتحكم في طول السجعات، بحيث يتوازن الأمران، بينما اتجه البلاغيون إلى استحضار المتلقي وحالة التوقع التي تسيطر عليه، ومايصيبها من تحقق أو خيبة. وإذا كانت خيبة التوقع مع أخص خصائص الصياغة الشعرية التي تعتمد علي تعدد المنبهات والمفاجآت، فإن هذه المفاجآت غير مستحبة عند البلاغيين القدامى – غالبا – وربما كان هذا وراء رصدهم لبعض البنى التي تعتمد

وحركة مد. مثل: ما - مو - مي.
٣- المقطع الطويل المنغلق: وهو المكون من ثلاثة أصوات. حرف وحركة وحرف ساكن مثل: لم.
وهذه المقاطع كانت أداة التابعة الإحصائية لجمع السجع، مع الاعتداد بالمنهج الاجتزائي الذي تسلط على عشر مقامات للهمذاني بوصفها منطقة الإجراء الاحصائي للمكونات المقطعية، على معنى أن (الاستقراء) الناقص كان رابط الدراسة بالمدروس، مع صلاحية المدروس للقياس عليه، لأن القليل يدل على الكثير، إذا كانت المقاربة بصدد مؤلف بعينه له بصمته التعبيرية التي لاتتخلف إلا في القليل، وهذه البصمة هي التي تؤكد تنامي الخواص وامتدادها من الجزء المدروس إلى غير المدروس، لأن بنية السجع تكمن فيها بصمتها التي تعمل على تماسكها وتمنعها من التبدد حالة انتقالها من نص إلى آخر، وهو مايعني امتلاك النص أو النصوص لقاعدة للتنظيم الذاتي - كما يقول بياجية[١٧]. واستكناه هذا التنظيم الذاتي قاد المسعدي الى عدة مستخلصات أفرزها الإجراء التطبيقي هي:
أولاً: غياب الفقرات المكونة من مقطع أو اثنين، وهذا أمر طبيعي لايحتاج إلى تفسير، لأنه لايتصور أن يتكون من مقطع أو مقطعين جملة، أو جزء جملة قائما بذاته.
ثانيًا: عدم طول الفقرات تجاوبا مع القدرة على التنفس، وربما كان هذا الاعتدال في الطول من أسرار سلاسة السجع حيث يتماثل مع طول البيت الشعري.
ثالثًا: يترتب على المستخلص الثاني أن يكون القانون الفيزيولوجي الصارم للتنفس هو ضابط السجع.
رابعًا: ميل الهمذاني في سجعه إلى الازدواج الذي يكون الجزء الأول فيه أطول من الثاني، وهو ما يتوافق - أيضا - مع قانون التنفس الفيزيولوجي.
والمستخلص الأخير يمثل مخالفة صريحة مع الموروث البلاغي، إذ أن البلاغيين العرب مجمعون على أن أحسن السجع ماتساوت فيه القرينتان، ثم يليه ما طالت فيه القرينة الثانية[١٨]. ويبررون ذلك تبريرا نفسيا، لأن قصر القرينة الثانية - كثيرا - عن الأولى يقبح، لأن السجع قد استوفى أمده فى الأولى، فاعتبر ذلك الأمد في الطول هو المطلوب في الأخرى، فإذا جاءت قصيرة، صار السمع كمن يريد الانتهاء إلى غاية ثم يعثر دونها، لأنه فوجىء بغير ماترقب.
ولاشك أن المخالفة بين ما قال به المسعدى وما قال به البلاغيون، يعود إلى منطلقين مختلفين، ذلك أن المسعدي ربط مقولته الفيزيولوجية بالمبدع ذاته، وبخاصة في حال الشفاهة التي تحتاج إلى تنظيم للتنفس يتحكم في طول السجعات، بحيث يتوازن الأمران، بينما اتجه البلاغيون إلى استحضار المتلقي وحالة التوقع التي تسيطر عليه، ومايصيبها من تحقق أو خيبة. وإذا كانت خيبة التوقع مع أخص خصائص الصياغة الشعرية التي تعتمد علي تعدد المنبهات والمفاجآت، فإن هذه المفاجآت غير مستحبة عند البلاغيين القدامى - غالبا - وربما كان هذا وراء رصدهم لبعض البنى التي تعتمد

موافقة التوقع لاشباع المتلقى نفسيا مثل بنية (الإرصاد) و (رد الأعجاز على الصدور) و(التصريح)، حتى أصبح من تمام العشرية عندهم أن يتوقع المتلقي القافية قبل اكتمال البيت الشعري، فمقولتهم عن طول الفقرة الثانية من السجع تتوافق مع تفكيرهم البلاغي على وجه العموم، الذي يعتمد حضور علاقة جدلية بين المبدع الناطق والمتكلم الصامت، بينما تقوم هذه العلاقة – عند المسعدي – بين المبدع الناطق والمتلقي الناطق أيضا.

وعلى كل فالخلاف هنا قريب، لأن الطول أو القصر بين السجعات، سواء عند المسعدي أو البلاغيين، يجب أن يكون محدودا، فضلا عن أن المسعدي يدخل في منطقة السجع ماسماه (بالقاسم المشترك) ويعني به ذلك الجزء النثري الذي يسبق السجعة ويلتحم بها، والحق أنه لم ينتبه لهذه الظاهرة التعبيرية من القدامى إلا ابن أبي الإصبع. حيث جعل السجع على ضربين: ضُرب تأتي الجمل المسجعة مجملة مدمجة في الجمل المهملة، وضرب تأتي فيه الجمل المسجعة منفردة[١٩] ، فالجمل المهملة هي القاسم المشترك عند المسعدي، وحذف هذا القاسم من قياس السجعات يعود بها – غالبا – للتساوي أو الاقتراب منه، وهذا الاقتراب كان شاغل المسعدي في تحديده لإيقاعية السجع، لأن التساوي المطلق يدخل بنية السجع في الرتابة والملل، بينما كانت المخالفة في سجع الهمذاني سرا من أسرار تنوعه، أو بمعنى آخر إنها أظهرت مايمكن تسميته (الاعتدال في اللاتوازن)[٢٠] وهي ظاهرة أسلوبية لم تتوفر في سجع الحريري – مثلا لأنه أغرق في التوازي الكامل في الأعداد والأوزان، ولم يوظف – كثيرا – القاسم المشترك كما فعل الهمذاني.

إنّ مقاربة بنية السجع – على مستوي الإطار الخارجي. يحتاج – بلاشك – إلى قاعدة إضافية عن طبيعة الايقاع عندما يتعلق بنهاية الفقرات لتكريس هذه الخاصية حتى حالة تغير البنية دلاليا ونحويا، ليمنعها من التلاشي أو التشتت، ونعتقد أن هذه القاعدة تستمد وجودها من بعض المنطلقات الاسلوبية المعاصرة فيما سمي (بمحاور الاستبدال) التي تحتكم الى جداول قابلة للتبادل دون أن تنفصل عن العملية الإدراكية، ومن ثم يمكن القول إن روي (الهمزة) مثلا يقع في محاور الاستبدال مع مجموع الحروف الهجائية، ثم تتسع الدائرة ليدخل الروي في إطار (القافية) ليكون الاستبدال في منطقة الدوال بمكوناتها الحرفية التي عرض لها العروضيون – كما سنوضح بعد ذلك.

إن مثل هذا التأسيس النظري يمكننا من التعامل مع القافية كنظام مفرد له إمكانية الحلول في الشعر أو في النثر، لكنها في الشعر تحتاج الي انتظام وتردد مستمر، وليس هذا بضروري في النثر، ثم يتحول عدم الضرورة إلى ضرورة عندما يدخل النثر منطقة السجع، لكن الضرورة هنا مخالفة لما هي عليه في الشعر، أو لنقل بمعنى آخر: إن نظام القافية في الشعر، نظام مغلق، بينما هو منفتح في السجع، لكنّ

موافقة التوقع لاشباع المتلقى نفسيا مثل بنية (الإرصاد) و (رد الأعجاز على الصدور) و(التصريح)، حتى أصبح من تمام العشرية عندهم أن يتوقع المتلقي القافية قبل اكتمال البيت الشعري، فمقولتهم عن طول الفقرة الثانية من السجع تتوافق مع تفكيرهم البلاغي على وجه العموم، الذي يعتمد حضور علاقة جدلية بين المبدع الناطق والمتكلم الصامت، بينما تقوم هذه العلاقة – عند المسعدي – بين المبدع الناطق والمتلقي الناطق أيضا.

وعلى كل فالخلاف هنا قريب، لأن الطول أو القصر بين السجعات، سواء عند المسعدي أو البلاغيين، يجب أن يكون محدودا، فضلا عن أن المسعدي يدخل في منطقة السجع ماسماه (بالقاسم المشترك) ويعني به ذلك الجزء النثري الذي يسبق السجعة ويلتحم بها، والحق أنه لم ينتبه لهذه الظاهرة التعبيرية من القدامى إلا ابن أبي الإصبع. حيث جعل السجع على ضربين: ضُرب تأتي الجمل المسجعة مجملة مدمجة في الجمل المهملة، وضرب تأتي فيه الجمل المسجعة منفردة(١٩)، فالجمل المهملة هي القاسم المشترك عند المسعدي، وحذف هذا القاسم من قياس السجعات يعود بها – غالبا – للتساوي أو الاقتراب منه، وهذا الاقتراب كان شاغل المسعدي في تحديده لإيقاعية السجع، لأن التساوي المطلق يدخل بنية السجع في الرتابة والملل، بينما كانت المخالفة في سجع الهمذاني سرا من أسرار تنوعه، أو بمعنى آخر إنها أظهرت مايمكن تسميته (الاعتدال في اللاتوازن)(٢٠) وهي ظاهرة أسلوبية لم تتوفر في سجع الحريري – مثلا لأنه أغرق في التوازي الكامل في الأعداد والأوزان، ولم يوظف – كثيرا – القاسم المشترك كما فعل الهمذاني.

إنّ مقاربة بنية السجع – على مستوي الإطار الخارجي. يحتاج – بلاشك – إلى قاعدة إضافية عن طبيعة الايقاع عندما يتعلق بنهاية الفقرات لتكريس هذه الخاصية حتى حالة تغير البنية دلاليا ونحويا، ليمنعها من التلاشي أو التشتت، ونعتقد أن هذه القاعدة تستمد وجودها من بعض المنطلقات الاسلوبية المعاصرة فيما سمي (بمحاور الاستبدال) التي تحتكم الى جداول قابلة للتبادل دون أن تنفصل عن العملية الإدراكية، ومن ثم يمكن القول إن روي (الهمزة) مثلا يقع في محاور الاستبدال مع مجموع الحروف الهجائية، ثم تتسع الدائرة ليدخل الروي في إطار (القافية) ليكون الاستبدال في منطقة الدوال بمكوناتها الحرفية التي عرض لها العروضيون – كما سنوضح بعد ذلك.

إن مثل هذا التأسيس النظري يمكننا من التعامل مع القافية كنظام مفرد له إمكانية الحلول في الشعر أو في النثر، لكنها في الشعر تحتاج الي انتظام وتردد مستمر، وليس هذا بضروري في النثر، ثم يتحول عدم الضرورة إلى ضرورة عندما يدخل النثر منطقة السجع، لكن الضرورة هنا مخالفة لما هي عليه في الشعر، أو لنقل بمعنى آخر: إن نظام القافية في الشعر، نظام مغلق، بينما هو منفتح في السجع، لكنّ

هذا الانفتاح لايلغي النظام الذاتي لقافية السجع على نحو من الأنحاء.

لاشك أن مثل هذا الإدراك كان وراء تناول المسعدي (للقافية) بوصفها الخاصية الخارجية الثانية، وبوصفها أبرز خاصية خارجية لإيقاع (الجرس)، وكما هي طريقته المنهجية، فإنه يحدد منطقة عمله معرفيا، فالقافية عنده «العنصر الإيقاعي الذي وظيفته أن يكون معلما وعلامة على مايحدث في سيلان الكلام من منقطعات زمانية تجزئه إلي أجزاء أعدادها وكمياتها الصوتية خاضعة لأحكام الإيقاع العددي[٢١].

وهذا التحديد المعرفي يمهد للإجراء التطبيقي لمجموع إمكانات القافية الاحتمالية، وماذا صنعه الهمذاني بهذه الإمكانات الإيقاعية بمفهومها الشعري، وإنما يحتمل عنصرا واحدا منها هو الحرف الأخير فحسب، ولو وظفنا المصطلح العروضي لقلنا إنه يحتمل (الروي) فحسب.

ويلاحظ المسعدي أن الهمذاني قد ألف بين قوافيه تأليفا بسيطا، فجعلها ثنائية، تتابع مثنى مثنى، وقلما تتكرر في أكثر من فقرتين، وقد وثق هذه الظاهرة بالإحصاء الذي تابع فيه أربعمائة زوج ثنائي، لايقابلها إلا أعداد محدودة من الثلاثية والرباعية حتى الثمانية، ومن الواضح أن القدرة الفنية لاتتجلى إلا في القوافي الفردية، أي ذات الثلاثة والخمسة والسبعة أجزاء، أما الزوجية فإنها يمكن أن تنحّل إلى سلسلة من الثنائيات[٢٢].

وأهمية هذه المتابعة أنها كشفت عن عدم اقتصار وظيفتها على الإيقاعية في مجموع الثنائيات، مما جعل المسعدي يؤكد في دراسته على التحام العملية الإيقاعية بإنتاج الدلالة، على معنى حتمية وجود علاقة دلالية تربط بين الفقرات المسجوعة، فإذا كانت القافية وسيلة إحكام، العلاقة الصوتية بين الفقرات، فإن الدلالة تزيد هذه العلاقة إحكاما.

فإذا كان المشروع البنيوي للسجع - عند المسعدي - يعتمد ركائز أساسية، فإن الركيزة الأولى في هذا المشروع هي (الإيقاع العددي) على نحو ما عرضناه، والركيزة الثانية هي (القافية) أما الركيزة الثالثة فهي (إنتاج الدلالة)، وهذه الركائز تجعلنا نسلم بأن الهمذاني كان يستخدم اللغة بطريقة تميزها عن سواها مما هو في جنسها، أو يقترب من هذا الجنس، وتقوم الدوال هنا بتحمل مهمة مزدوجة تجمع بين الصوتية والدلالية على صعيد واحد، لأن الموروث البلاغي ركز كثيرا على الوظيفة الصوتية للسجع، أما الوظيفة المزدوجة عند المسعدي فإن طبيعتها التنامي لتتجاوز منطقة الإفراد إلى منطقة التركيب، وهنا يجب أن تنبه إلى أن عملية (الاستبدال) قد تم تعديلها، حيث أصبحت منوطة بالمركبات، بعد أن كانت قاصرة على المفردات، لأن الاختيار لم يحافظ على بعده الرأسي مع البدائل الممكنة، بل إنه تحرك إلى البعد الأفقي ليستدعي الإمكانات التركيبية الممكنة، وهو ماسوف نطرحه في محوره الخاص به، لكن المهم أن نشير هنا إلى أن هذا التعديل يتوافق مع وعي المسعدي بالتحام الإيقاع بالمعنى.

هذا الانفتاح لايلغي النظام الذاتي لقافية السجع على نحو من الأنحاء.

لاشك أن مثل هذا الإدراك كان وراء تناول المسعدي (للقافية) بوصفها الخاصية الخارجية الثانية، وبوصفها أبرز خاصية خارجية لإيقاع (الجرس)، وكما هي طريقته المنهجية، فإنه يحدد منطقة عمله معرفيا، فالقافية عنده «العنصر الإيقاعي الذي وظيفته أن يكون معلما وعلامة على مايحدث في سيلان الكلام من منقطعات زمانية تجزئه إلي أجزاء أعدادها وكمياتها الصوتية خاضعة لأحكام الإيقاع العددي[٢١].

وهذا التحديد المعرفي يمهد للإجراء التطبيقي لمجموع إمكانات القافية الاحتمالية، وماذا صنعه الهمذاني بهذه الإمكانات الإيقاعية بمفهومها الشعري، وإنما يحتمل عنصرا واحدا منها هو الحرف الأخير فحسب، ولو وظفنا المصطلح العروضي لقلنا إنه يحتمل (الروي) فحسب.

ويلاحظ المسعدي أن الهمذاني قد ألف بين قوافيه تأليفا بسيطا، فجعلها ثنائية، تتابع مثنى مثنى، وقلما تتكرر في أكثر من فقرتين، وقد وثق هذه الظاهرة بالإحصاء الذي تابع فيه أربعمائة زوج ثنائي، لايقابلها إلا أعداد محدودة من الثلاثية والرباعية حتى الثمانية، ومن الواضح أن القدرة الفنية لاتتجلى إلا في القوافي الفردية، أي ذات الثلاثة والخمسة والسبعة أجزاء، أما الزوجية فإنها يمكن أن تنحّل إلى سلسلة من الثنائيات[٢٢].

وأهمية هذه المتابعة أنها كشفت عن عدم اقتصار وظيفتها على الإيقاعية في مجموع الثنائيات، مما جعل المسعدي يؤكد في دراسته على التحام العملية الإيقاعية بإنتاج الدلالة، على معنى حتمية وجود علاقة دلالية تربط بين الفقرات المسجوعة، فإذا كانت القافية وسيلة إحكام، العلاقة الصوتية بين الفقرات، فإن الدلالة تزيد هذه العلاقة إحكاما.

فإذا كان المشروع البنيوي للسجع - عند المسعدي - يعتمد ركائز أساسية، فإن الركيزة الأولى في هذا المشروع هي (الإيقاع العددي) على نحو ما عرضناه، والركيزة الثانية هي (القافية) أما الركيزة الثالثة فهي (إنتاج الدلالة)، وهذه الركائز تجعلنا نسلم بأن الهمذاني كان يستخدم اللغة بطريقة تميزها عن سواها مما هو في جنسها، أو يقترب من هذا الجنس، وتقوم الدوال هنا بتحمل مهمة مزدوجة تجمع بين الصوتية والدلالية على صعيد واحد، لأن الموروث البلاغي ركز كثيرا على الوظيفة الصوتية للسجع، أما الوظيفة المزدوجة عند المسعدي فإن طبيعتها التنامي لتتجاوز منطقة الإفراد إلى منطقة التركيب، وهنا يجب أن تنبه إلى أن عملية (الاستبدال) قد تم تعديلها، حيث أصبحت منوطة بالمركبات، بعد أن كانت قاصرة على المفردات، لأن الاختيار لم يحافظ على بعده الرأسي مع البدائل المكنة، بل إنه تحرك إلى البعد الأفقي ليستدعي الإمكانات التركيبية المكنة، وهو ماسوف نطرحه في محوره الخاص به، لكن المهم أن نشير هنا إلى أن هذا التعديل يتوافق مع وعي المسعدي بالتحام الإيقاع بالمعنى.

وهذا الالتحام تصل فاعليته إلى أنه متى تعددت الأجزاء التي يشملها الرابط الدلالي، تكررت القافية نفسها، وتكونت سلاسل من الفقرات في مثل قول الهمذاني: «طلبته فوجدته (بعيد المرام. لايصطاد بالسهام. ولايقسم بالأزلام. ولايري في المنام. ولايضبط باللجام. ولايورث عن الأعمام. ولايستعار من الكلام.) فتوسلت إليه (بافتراش المدر. واستناد الحجر. ورد الضجر. وركوب الخطر. وإدمان السهر. واصطحاب السفر. وكثرة النظر. وإعمال الفكر[٢٣])».

ولاينفي هذا وجود بعض النماذج التي خرجت عن هذه القاعدة، حيث تنقطع العلاقات الدلالية بين الفقرات المسجوعة، لكن هذا استثناء في مقامات الهمذاني.

إن المتابعة - التي قام بها المسعدي - للعلاقة بين الإيقاع والدلالة، يترتب عليها نتيجة بالغة الأهمية، لأنها تعدل من رؤية القدماء لوظيفة القافية، حيث اعتبروها مركز الثقل في بناء السجع، لكن متابعة المسعدي تثبت أن القافية عنصر من عناصر بناء السجع، لكن غيابها يدخل البنية في شكل بديعي أسماه القدماء (الازدواج)، شريطة أن يتوفر في الفقرات تناظر ظاهر في المعنى والإيقاع والبناء النحوي[٢٤].

والمنهج التحليلي الذي التزمه المسعدي أتاح له أن يتابع (القافية) في أصغر مكوناتها، ومن ثم لاحظ وجود ثلاثة أنواع لها:

١- القافية البسيطة. وهي التي تعتمد على التوافق في حرف واحد.

٢- القافية ذات العنصرين الحرفيين، وهي الغالبة في سجع الهمذاني.

٣- القوافي المركبة من ثلاثة عناصر حرفية فأكثر مثل: «وطئت أرض المروضة. لأداء المفروضة»[٢٥].

وإذا كان المتوقع أو المألوف أن تكون قوافي النوع الثالث أكثر قبولا لإيغالها في الإيقاع الحرفي، فإن المسعدي لايوافق على ذلك كنتيجة نهائية، لأنه لاحظ بعض الظواهر الإضافية التي شاعت في سجع الهمذاني، وأهمها، أن ألفاظ القافية تتجاوب بالجرس نفسه، سواء أكان الجرس جرس الحرف الواحد، أو الحرفين، أو الثلاثة، أو حركة المد نفسها، وهو مايسمح بإدخال قافية السجع في الحدود المعرفية لقافية الشعر، وهو بذلك يحاول أن يجبر النقص الذي لاحظه عند البلاغيين من عدم عنايتهم بالتدقيق التحليلي لبناء القافية في السجع، قدر عناية العروضيين بالقافية الشعرية.

وفي رأينا أن البلاغيين قد صنعوا ذلك عن وعي وقصد، لايمانهم بالفرق الحاسم بين الشعر والنثر عموما حتى ولو انتسب النثر إلى منطقة السجع، فهناك مفارقة دائمة بينهما على المستوى الصوتي والصرفي والتركيبي، والخروج على هذه المستويات دخول إلى دائرة (الضرورة الشعرية).

ولاشك أن أوضح ملامح التمايز بين الجنسين تتمثل في (الإيقاع). فإيقاع الشعر يغلب عليه الانتظام، أو يجمع بين النسق والخروج على النسق، أما إيقاع النثر - إن صح أن له إيقاعا -

وهذا الالتحام تصل فاعليته إلى أنه متى تعددت الأجزاء التي يشملها الرابط الدلالي، تكررت القافية نفسها، وتكونت سلاسل من الفقرات في مثل قول الهمذاني: «طلبته فوجدته (بعيد المرام. لايصطاد بالسهام. ولايقسم بالأزلام. ولايري في المنام. ولايضبط باللجام. ولايورث عن الأعمام. ولايستعار من الكلام.) فتوسلت إليه (بافتراش المدر. واستناد الحجر. ورد الضجر. وركوب الخطر. وإدمان السهر. واصطحاب السفر. وكثرة النظر. وإعمال الفكر[٢٣]».

ولاينفي هذا وجود بعض النماذج التي خرجت عن هذه القاعدة، حيث تنقطع العلاقات الدلالية بين الفقرات المسجوعة، لكن هذا استثناء في مقامات الهمذاني.

إن المتابعة – التي قام بها المسعدي – للعلاقة بين الإيقاع والدلالة، يترتب عليها نتيجة بالغة الأهمية، لأنها تعدل من رؤية القدماء لوظيفة القافية، حيث اعتبروها مركز الثقل في بناء السجع، لكن متابعة المسعدي تثبت أن القافية عنصر من عناصر بناء السجع، لكن غيابها يدخل البنية في شكل بديعي أسماه القدماء (الازدواج)، شريطة أن يتوفر في الفقرات تناظر ظاهر في المعنى والإيقاع والبناء النحوي[٢٤].

والمنهج التحليلي الذي التزمه المسعدي أتاح له أن يتابع (القافية) في أصغر مكوناتها، ومن ثم لاحظ وجود ثلاثة أنواع لها:

١- القافية البسيطة. وهي التي تعتمد على التوافق في حرف واحد.

٢- القافية ذات العنصرين الحرفيين، وهي الغالبة في سجع الهمذاني.

٣- القوافي المركبة من ثلاثة عناصر حرفية فأكثر مثل: «وطئت أرض المروضة. لأداء المفروضة»[٢٥].

وإذا كان المتوقع أو المألوف أن تكون قوافي النوع الثالث أكثر قبولا لإيغالها في الإيقاع الحرفي، فإن المسعدي لايوافق على ذلك كنتيجة نهائية، لأنه لاحظ بعض الظواهر الإضافية التي شاعت في سجع الهمذاني، وأهمها، أن ألفاظ القافية تتجاوب بالجرس نفسه، سواء أكان الجرس جرس الحرف الواحد، أو الحرفين، أو الثلاثة، أو حركة المد نفسها، وهو مايسمح بإدخال قافية السجع في الحدود المعرفية لقافية الشعر، وهو بذلك يحاول أن يجبر النقص الذي لاحظه عند البلاغيين من عدم عنايتهم بالتدقيق التحليلي لبناء القافية في السجع، قدر عناية العروضيين بالقافية الشعرية.

وفي رأينا أن البلاغيين قد صنعوا ذلك عن وعي وقصد، لايمانهم بالفرق الحاسم بين الشعر والنثر عموما حتى ولو انتسب النثر إلى منطقة السجع، فهناك مفارقة دائمة بينهما على المستوى الصوتي والصرفي والتركيبي، والخروج على هذه المستويات دخول إلى دائرة (الضرورة الشعرية).

ولاشك أن أوضح ملامح التمايز بين الجنسين تتمثل في (الإيقاع). فإيقاع الشعر يغلب عليه الانتظام، أو يجمع بين النسق والخروج على النسق، أما إيقاع النثر – إن صح أن له إيقاعا –

فلانسق فيه ولا انتظام، والحديث هنا عن الإيقاع بالمعنى الصوتي، إلا إذا اقترب من الشعر وهو في هذه الحالة لم يعد نثرا خالصا، بل الأجدر به أن يسمى (شعرا منثورا) أو قصيدا نثريا)[٢٦].

لكن المسعدي يكسر هذا الحاجز الصلب، ويرى وحدة بناء القافية في الشعر والسجع في أغلب الأحوال، بل يرى أن قافية السجع قد تكون أكثر إيغالا في الإيقاعية، وذلك عندما تتوافق القوافي في وزن لفظها، وجرس حرفها، حيث يتضاءل دور حرف (الروي)، لأن المتلقي لايركز انتباهه على جرس حرف القافية وحده، بل يركزه – على نحو أشد – على تكرار نسق إيقاعي أوسع، هو وزن لفظ القافية كليا[٢٧].

إن ذلك يعني – ماسبق أن لاحظناه عن اتساع دائرة الاختيار لتتسلط علي المركبات – قد عاد هنا إلى الانكماش ليتسلط على حرف بعينه، أو عدة حروف خارجة عن نطاق الدلالة، وهو مايستدعي حضور بنية بديعية إضافية إلى رحاب السجع هي بنية (الجناس)، وسوف نعرض لها فيما بعد. لكن المهم أن نلاحظ أن هذا الاتساع والانكماش يؤكد ميل الهمذاني إلي الالتزام – غالبا – بقواعد بناء القافية الشعرية، ثم زاد عليها التزامات أخرى، مثل التوافق الوزني، وهو مايعني امتزاج مفعول الجرس بمفعول الوزن، مع حضور توافق نبري يكثف البعد الإيقاعي، وربما لهذا رأى المسعدي أن دور القافية في السجع أقوى ظهورا من الشعر، لأنها تنفرد بهذه الخواص السابقة، بينما البيت الشعري كله داخل في البيئة الايقاعية[٢٨].

معنى ذلك أن المسعدي يقوم بإجراء أسلوبي من الطراز الأول، لأن دراسة أي ظاهرة أو خاصة أسلوبية لايجب أن تحتكم إلى أطر معرفية سابقة التجهيز، وإنما تنطلق من إجراءات تجريبية قد تنحصر في النص المدروس، وقد تستدعي نصوصا من دائرته، وهو ماحققه عندما عقد المقارنة بين إيقاع القافية في السجع، وإيقاعها في الشعر، في اللغة المدروسة نفسها، وإن عزرها كثيرا بإجراء على لغات مخالفة للغة المدروسة. ووصل من كل ذلك إلى أن إيقاع السجع نابع من داخله وليس محكوما بمقولات أو مفاهيم سابقة.

واضح أن مقاربة البناء الخارجي للسجع قد اتكأت على إجراءات تجريبية خلصت إلى مقولات، لأن رأينا الذي نؤمن به أن كلّ نص يفرض تقاليده حال التعامل معه تحليليا، وقد استمر هذا التعامل التحليلي مع البناء الداخلي لفقرات السجع، من حيث طرق الإيقاع، فالسجع ضرب من ضروب الكلام – كما سبق أن ذكره الباقلاني – وله تقاليده الموسومة به، وأهمها – عند المسعدي – الترجيح الصوتي[٢٩]. وهذا الترجيح ليس أمرا بسيطا، بل هو متشعب ذو عناصر عدة متداخلة.

لقد تحرك المسعدي في هذه المنطقة من مقولة تراثية لابن الأثير حدد فيها أبعاد ظاهرة تعبيرية هي (الموازنة) تكون فيها ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن نحو قوله تعالى «وآتيناهما الكتاب المستبين وهدينا هما الصراط المستقيم» (الصافات:

فلانسق فيه ولا انتظام، والحديث هنا عن الإيقاع بالمعنى الصوتي، إلا إذا اقترب من الشعر وهو في هذه الحالة لم يعد نثرا خالصا، بل الأجدر به أن يسمى (شعرا منثورا) أو قصيدا نثريا)(٢٦).

لكن المسعدي يكسر هذا الحاجز الصلب، ويرى وحدة بناء القافية في الشعر والسجع في أغلب الأحوال، بل يرى أن قافية السجع قد تكون أكثر إيغالا في الإيقاعية، وذلك عندما تتوافق القوافي في وزن لفظها، وجرس حرفها، حيث يتضاءل دور حرف (الروي)، لأن المتلقي لايركز انتباهه على جرس حرف القافية وحده، بل يركزه - على نحو أشد - على تكرار نسق إيقاعي أوسع، هو وزن لفظ القافية كليا(٢٧).

إن ذلك يعني - ماسبق أن لاحظناه عن اتساع دائرة الاختيار لتتسلط علي المركبات - قد عاد هنا إلى الانكماش ليتسلط على حرف بعينه، أو عدة حروف خارجة عن نطاق الدلالة، وهو مايستدعي حضور بنية بديعية إضافية إلى رحاب السجع هي بنية (الجناس)، وسوف نعرض لها فيما بعد. لكن المهم أن نلاحظ أن هذا الاتساع والانكماش يؤكد ميل الهمذاني إلي الالتزام - غالبا - بقواعد بناء القافية الشعرية، ثم زاد عليها التزامات أخرى، مثل التوافق الوزني، وهو مايعني امتزاج مفعول الجرس بمفعول الوزن، مع حضور توافق نبري يكثف البعد الإيقاعي، وربما لهذا رأى المسعدي أن دور القافية في السجع أقوى ظهورا من الشعر، لأنها تنفرد بهذه الخواص السابقة، بينما البيت الشعري كله داخل في البيئة الايقاعية(٢٨).

معنى ذلك أن المسعدي يقوم بإجراء أسلوبي من الطراز الأول، لأن دراسة أي ظاهرة أو خاصة أسلوبية لايجب أن تحتكم إلى أطر معرفية سابقة التجهيز، وإنما تنطلق من إجراءات تجريبية قد تنحصر في النص المدروس، وقد تستدعي نصوصا من دائرته، وهو ماحققه عندما عقد المقارنة بين إيقاع القافية في السجع، وإيقاعها في الشعر، في اللغة المدروسة نفسها، وإن عزرها كثيرا بإجراء على لغات مخالفة للغة المدروسة، ووصل من كل ذلك إلى أن إيقاع السجع نابع من داخله وليس محكوما بمقولات أو مفاهيم سابقة.

واضح أن مقاربة البناء الخارجي للسجع قد اتكأت على إجراءات تجريبية خلصت إلى مقولات، لأن رأينا الذي نؤمن به أن كلّ نص يفرض تقاليده حال التعامل معه تحليليا، وقد استمر هذا التعامل التحليلي مع البناء الداخلي لفقرات السجع، من حيث طرق الإيقاع، فالسجع ضرب من ضروب الكلام - كما سبق أن ذكره الباقلاني - وله تقاليده الموسومة به، وأهمها - عند المسعدي - الترجيح الصوتي(٢٩). وهذا الترجيح ليس أمرا بسيطا، بل هو متشعب ذو عناصر عدة متداخلة.

لقد تحرك المسعدي في هذه المنطقة من مقولة تراثية لابن الأثير حدد فيها أبعاد ظاهرة تعبيرية هي (الموازنة) تكون فيها ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن نحو قوله تعالى «وآتيناهما الكتاب المستبين وهدينا هما الصراط المستقيم» (الصافات:

١١٧-١١٨)، فبين السجع والموازنة علاقة عموم وخصوص، فكل سجع موازنة، وليس كل موازنة سجعا[٣٠]، وقد أكد المسعدي كون السجع من الموازنة، ثم وسع دائرة الموازنة لتشمل أي كلمة من الفقرة الأولى، وأي كلمة من الفقرة الثانية من الزوج المسجوع، ثم عدل من مفهوم الوزن، ليكون الوزن الإيقاعي لا الوزن الصرفي، وهو يقصد بالوزن الإيقاعي شيئا آخر غير الوزن العروضي والصرفي، وإنما هو صيغة الكلمة ذاتها من حيث ترتيب المقاطع الطويلة والقصيرة على نحو معين، فيكون لكل من (كئوسها وعقالها) مستقلتين وزن واحد هو: (٧-٧-)، برغم تمايزهما في الوزن الصرفي، فالأولى (فعول) والثانية (فعال)، ويخلص من ذلك إلى أن الموازنة هي: اتفاق كلمتين في عدد المقاطع ونوعها وترتيبها[٣١]، بينما الوزن المقصود عند ابن الأثير هو الوزن الصرفي، حيث يعلق على بعض النماذج القرآنية التي تحققت فيها الموازنة بقوله: «وهذه الآيات كلها على وزن واحد، فإن: شديد، وقريب، وبعيد وعزيز، ونصيب، وأليم، وكبير، كل ذلك على وزن فعيل، وإن اختلفت حروف المقاطع التي هي فواصلها»[٣٢].

وإذا كان المسعدي قد وحد بين السجع والموازنة، فإن معظم البلاغيين قد فصلوا بينهما حتى أن ابن الأثير قد تناول الموازنة في فصل مستقل عن السجع، وتبعه شراح التلخيص، بقول إبن يعقوب المغربي: «الموازنة هي أن تتفق الفاصلتان في الوزن، ولاتتفقان في القافية»[٣٣]، ومفهوم القافية - عند البلاغيين - يقصد به الحرف الأخير في الفقرة، لا القافية الشعرية، فإذا انتشرت ظاهرة الوزن في الفقرة كلها فإنّ البنية تدخل منطقة (الترصيع) نحو قوله (ﷺ) «اللهم اقبل توبتي واغسل حوبتي»[٣٤]، أما إذا حدثت مخالفة لبعض العناصر في الوزن، فإن البنية تدخل منطقة المماثلة التي عرفها ابن أبي الإصبع بأنها: «تماثل ألفاظ الكلام كلها أو بعضها في الزنة دون التقفية»[٣٥].

وأعتقد أن كل هذا الموروث البلاغي كان خلفية المسعدي في تقسيم الموازنة إلي ثلاثة أشكال:

١- الاتفاق الكامل الذي يشمل الفقرة كلها في مثل قول الهمذاني: « خالق المصباح ومديره، وفالق الإصباح ومنيره»، والطبيعة البنائية لهذا الشكل تدخل به - تلقائيا - منطقة الشعر، وهذا الشكل هو الذي أطلق عليه البلاغيون مصطلح (المماثلة).

٢- حالة الاتفاق الكامل في بعض الفقرة فقط، وتختص هذه الظاهرة بالأزواج ذات القاسم المشترك. في مثل: «مات (ولم تظهر أسرار دفائنه. ولم تفتح أغلاق خزائنه»، وقد سبق أن ذكرنا أن ابن أبي الأصبع قد تنبه إلي ظاهرة القاسم المشترك دون أن يطلق عليها هذه التسمية.

٣- حالة التوازن الجزئي أو المختل، وهو مايحدث فيه التوازن بين بعض عناصر الأزواج، وهذا الشكل هو الغالب في سجع مقامات الهمذاني.

وأهمية هذه الأشكال كلها أنها ليست خالصة للإيقاعية، بل إنها تتضمن - أيضا - التوازي

١١٧-١١٨)، فبين السجع والموازنة علاقة عموم وخصوص، فكل سجع موازنة، وليس كل موازنة سجعا[٣٠]، وقد أكد المسعدي كون السجع من الموازنة، ثم وسع دائرة الموازنة لتشمل أي كلمة من الفقرة الأولى، وأي كلمة من الفقرة الثانية من الزوج المسجوع، ثم عدل من مفهوم الوزن، ليكون الوزن الإيقاعي لا الوزن الصرفي، وهو يقصد بالوزن الإيقاعي شيئا آخر غير الوزن العروضي والصرفي، وإنما هو صيغة الكلمة ذاتها من حيث ترتيب المقاطع الطويلة والقصيرة على نحو معين، فيكون لكل من (كئوسها وعقالها) مستقلتين وزن واحد هو: (٧-٧-)، برغم تمايزهما في الوزن الصرفي، فالأولى (فعول) والثانية (فعال)، ويخلص من ذلك إلى أن الموازنة هي: اتفاق كلمتين في عدد المقاطع ونوعها وترتيبها[٣١]، بينما الوزن المقصود عند ابن الأثير هو الوزن الصرفي، حيث يعلق على بعض النماذج القرآنية التي تحققت فيها الموازنة بقوله: «وهذه الآيات كلها على وزن واحد، فإن: شديد، وقريب، وبعيد وعزيز، ونصيب، وأليم، وكبير، كل ذلك على وزن فعيل، وإن اختلفت حروف المقاطع التي هي فواصلها»[٣٢].

وإذا كان المسعدي قد وحد بين السجع والموازنة، فإن معظم البلاغيين قد فصلوا بينهما حتى أن ابن الأثير قد تناول الموازنة في فصل مستقل عن السجع، وتبعه شراح التلخيص، بقول إبن يعقوب المغربي: «الموازنة هي أن تتفق الفاصلتان في الوزن، ولاتتفقان في القافية»[٣٣]،

ومفهوم القافية - عند البلاغيين - يقصد به الحرف الأخير في الفقرة، لا القافية الشعرية، فإذا انتشرت ظاهرة الوزن في الفقرة كلها فإنّ البنية تدخل منطقة (الترصيع) نحو قوله (ﷺ) «اللهم اقبل توبتي واغسل حوبتي»[٣٤]، أما إذا حدثت مخالفة لبعض العناصر في الوزن، فإن البنية تدخل منطقة المماثلة التي عرفها ابن أبي الإصبع بأنها: «تماثل ألفاظ الكلام كلها أو بعضها في الزنة دون التقفية»[٣٥].

وأعتقد أن كل هذا الموروث البلاغي كان خلفية المسعدي في تقسيم الموازنة إلي ثلاثة أشكال:

١- الاتفاق الكامل الذي يشمل الفقرة كلها في مثل قول الهمذاني: « خالق المصباح ومديره، وفالق الإصباح ومنيره»، والطبيعة البنائية لهذا الشكل تدخل به - تلقائيا - منطقة الشعر، وهذا الشكل هو الذي أطلق عليه البلاغيون مصطلح (المماثلة).

٢- حالة الاتفاق الكامل في بعض الفقرة فقط، وتختص هذه الظاهرة بالأزواج ذات القاسم المشترك. في مثل: «مات (ولم تظهر أسرار دفائنه. ولم تفتح أغلاق خزائنه»، وقد سبق أن ذكرنا أن ابن أبي الأصبع قد تنبه إلي ظاهرة القاسم المشترك دون أن يطلق عليها هذه التسمية.

٣- حالة التوازن الجزئي أو المختل، وهو مايحدث فيه التوازن بين بعض عناصر الأزواج، وهذا الشكل هو الغالب في سجع مقامات الهمذاني.

وأهمية هذه الأشكال كلها أنها ليست خالصة للإيقاعية، بل إنها تتضمن - أيضا - التوازي

الدلالي، ومن هنا كانت الموازنة ذات أثر بالغ الأهمية في بناء الإيقاع السجعي، الذي يقتضي أن تتحدد جميع الكلمات المشتركة في بناء السجعة في عدد المقاطع، ومدى الحركة، وأجراس هذه الحركة، ومواقع نبرها، والذي يمكن التسامح فيه هو عنصر (جرس الحروف) لاختلاف الكلمات باختلاف الأصول الاشتقاقية، ويلاحظ المسعدي أن الأوزان الصرفية تمثل قوالب إيقاعية جاهزة، طيعة الاستعمال، من شأنها أن تيسر عملية إنشاء الإيقاع في الكلام، وتلك مزية تتفوق بها العربية علي غيرها، لأن هذه القوالب أنظمة صوتية قابلة للقيس أي صالحة لأن يبني علي قياسها ما لايحصي من الألفاظ المشتقة[٣٦].

لكن ليس معنى هذا أن الناثر مثل الشاعر يجد أمامه قوالب جاهزة يصب فيها ألفاظه، لأن الشاعر يجد قوالبه في بحور العروض، ويكفيه أن يصب فيها ألفاظه، ليخرج كلامه موقعا مهما كانت أوزان تلك الألفاظ في حد ذاتها. والحق أن هذه القوالب ترجع إلى مجموع مقاطع الكلمات حسب تفعيلات البحر لا إلى تماثل الكلمات في الوزن كما هو الأمر في سجع الهمذاني، ويلاحظ أن (الموازنة) قد تتدخل بناء الإيقاع الشعري تحت مصطلح (الترصيع) الذي يعمل على تكثيف الإيقاع الشعري عندما تتوازى الأبنية العروضية مع الأبنية الصياغية، كما نلاحظ عند شاعر كالمتنبي في قوله:

وأني/ وفيت/ وأني/ أبيت/
وأني/ عتوت/ على من/ عتا
فعولن/ فعولن/فعولن/فعولن
فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعل[٣٧].

فإذا كانت (الموازنة) تأتي كعنصر إضافي في الشعر، فإنها تأتي بوصفها عنصرا مركزيا في السجع، وهنا يجب أن نلاحظ كيف أن المسعدي عمق دائرة (الاختيار) بحيث تتسلط على الدوال معجميا، وحرفيا، ووزنا، فإذا كانت الكلمات بأوزانها في حكم اللبنات الصوتية الجاهزة، فإن الكاتب يختار منها ما يحقق له الترجيح الدوري، لكن هذا الاختيار إذا أدى مهمته بحرية مطلقة في الفقرة الأولى فإنه يكاد ينحصر في الفقرة الثانية.

لأن الأولى تصبح المتحكمة في عملية الاختيار المتسلطة على الفقرة الثانية.

ومن المهم أن نعي أن محور الاستبدال مشحون بقائمة من الاحتمالات، ومن خلالها نوجه اختيارنا - بوعي أو بدون وعي - إلى هذه القائمة لإنتاج دفقة تعبيرية مكتملة طبقا لقانوني العلاقة والتعارض، وحين تتحد العناصر المختارة في تنظيماتها وهنا تكتمل الحركة الجدلية بين الخط الرأسي والخط الأفقي، ثم تتدخل عملية التكامل لتوازن بين وحدات ملفوظة ووحدات أخرى ملفوظة بالقوة، طبقا لقانون الموازنة، الذي يستدعي - بالضرورة - الموازنة الدلالية والنحوية.

لاشك أن المسعدي كان على وعي كامل بطبيعة هذه العمليات المعقدة، وعلى أساسها تناول العلاقات بين التوازن والإيقاع العددي، فإذا كان التوازن قد حدد مساره برصد المفردات في علاقتها بغيرها من المفردات، فإن هذا حضور للخط الأفقي علي المستوى الكمي، وقد سبق

الدلالي، ومن هنا كانت الموازنة ذات أثر بالغ الأهمية في بناء الإيقاع السجعي، الذي يقتضي أن تتحدد جميع الكلمات المشتركة في بناء السجعة في عدد المقاطع، ومدى الحركة، وأجراس هذه الحركة، ومواقع نبرها، والذي يمكن التسامح فيه هو عنصر (جرس الحروف) لاختلاف الكلمات باختلاف الأصول الاشتقاقية، ويلاحظ المسعدي أن الأوزان الصرفية تمثل قوالب إيقاعية جاهزة، طيعة الاستعمال، من شأنها أن تيسر عملية إنشاء الإيقاع في الكلام، وتلك مزية تتفوق بها العربية علي غيرها، لأن هذه القوالب أنظمة صوتية قابلة للقيس أي صالحة لأن يبني علي قياسها ما لايحصي من الألفاظ المشتقة[٣٦].

لكن ليس معنى هذا أن الناثر مثل الشاعر يجد أمامه قوالب جاهزة يصب فيها ألفاظه، لأن الشاعر يجد قوالبه في بحور العروض، ويكفيه أن يصب فيها ألفاظه، ليخرج كلامه موقعا مهما كانت أوزان تلك الألفاظ في حد ذاتها. والحق أن هذه القوالب ترجع إلى مجموع مقاطع الكلمات حسب تفعيلات البحر لا إلى تماثل الكلمات في الوزن كما هو الأمر في سجع الهمذاني، ويلاحظ أن (الموازنة) قد تتدخل بناء الإيقاع الشعري تحت مصطلح (الترصيع) الذي يعمل على تكثيف الإيقاع الشعري عندما تتوازى الأبنية العروضية مع الأبنية الصياغية، كما نلاحظ عند شاعر كالمتنبي في قوله:

وأني/ وفيت/ وأني/ أبيت/

وأني/ عتوت/ على من/ عتا

فعولن/ فعولن/فعولن/فعولن

فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعل[٣٧].

فإذا كانت (الموازنة) تأتي كعنصر إضافي في الشعر، فإنها تأتي بوصفها عنصرا مركزيا في السجع، وهنا يجب أن نلاحظ كيف أن المسعدي عمق دائرة (الاختيار) بحيث تتسلط على الدوال معجميا، وحرفيا، ووزنا، فإذا كانت الكلمات بأوزانها في حكم اللبنات الصوتية الجاهزة، فإن الكاتب يختار منها ما يحقق له الترجيح الدوري، لكن هذا الاختيار إذا أدى مهمته بحرية مطلقة في الفقرة الأولى فإنه يكاد ينحصر في الفقرة الثانية.

لأن الأولى تصبح المتحكمة في عملية الاختيار المتسلطة على الفقرة الثانية.

ومن المهم أن نعي أن محور الاستبدال مشحون بقائمة من الاحتمالات، ومن خلالها نوجه اختيارنا - بوعي أو بدون وعي - إلى هذه القائمة لإنتاج دفقة تعبيرية مكتملة طبقا لقانوني العلاقة والتعارض، وحين تتحد العناصر المختارة في تنظيماتها وهنا تكتمل الحركة الجدلية بين الخط الرأسي والخط الأفقي، ثم تتدخل عملية التكامل لتوازن بين وحدات ملفوظة ووحدات أخرى ملفوظة بالقوة، طبقا لقانون الموازنة، الذي يستدعي - بالضرورة - الموازنة الدلالية والنحوية.

لاشك أن المسعدي كان على وعي كامل بطبيعة هذه العمليات المعقدة، وعلى أساسها تناول العلاقات بين التوازن والإيقاع العددي، فإذا كان التوازن قد حدد مساره برصد المفردات في علاقتها بغيرها من المفردات، فإن هذا حضور للخط الأفقي علي المستوى الكمي، وقد سبق

للمسعدي أن حدد مفهوم الوزن (بأنه البنية الصوتية للكلمة مجسمة في نوع المقاطع الطويلة والقصيرة وعددها وترتيبها، ولايتحول هذا الوزن إلى توازن إلا إذا تدخل الخط الأفقي على حد توازن المفردات المكونة لفقرتين أو أكثر عدديا[٣٨]. وبما أن حالات التوازن تأتي على أشكال متعددة، فإن العلاقات بينها وبين الإيقاع العددي تأتي على صور متنوعة، فإذا كان التوازن كاملا وتاما، فإنه يترتب عليه تساوي الفقرات عدديا، لكن ليس من الضروري أن يكون التساوي العددي مصاحبا للتوازن الكامل، إذ يحتمل أن تتوافق أعداد الكلمات، لكن تتخالف أوزانها، بل ربما انحصر في بعض المقاطع، أو في القافية وحدها،وهنا يكون التساوي العددي مجرد صدفة لاتؤثر في إنتاج الإيقاع، وهي صدفة لاتنتج إلا أبنية سجعية هزيلة الإيقاع، لأن الصوتية انحصرت في منطقة القافية وحدها، نلاحظ ذلك في مثل قول الهمذاني:

ويروى لنا من شعره	ما	يمتزج	بأجزاء	النفس	رقة	١٣ مقطعا
	–	٧٧٧–	٧–––	٧–	––	
و	يغمض	عن	أوهام	الكهنة	دقة	١٣ مقطعا
	٧٧–	–	–––	٧٧٧٧	––	٣٩

إذن قوام السجع – عند المسعدي – مايتكون من فقرات تامة يجمع بينها الاتفاق في العدد، والقافية، والوزن، واتساق المعنى والتركيب النحوي. انها حركة منهجية محسوبة لتتبع أبنية السجع ورصد خواصها الإيقاعية، بحيث يتحقق التراكم لمجموعة الخواص خلال موازنة بين الإدراك النظري والإجراء التطبيقي، إبتداء من التحديد المعرفي الذي يمثل جنس الكلام، نزولا إلى (النوع)، أو مايمكن أن نسميه (الأقسام الفرعية) التي يمكن أن تنضوي تحت هذا التحديد الكلي، وهي أقسام تعتمد العلاقة بين الوزن والإيقاع العددي الذي تأتى على ثلاثة أشكال:

١– الأزواج المتفقة اتفاقا كاملا، وهي التي تضاهي نسق البيت الشعري بمصراعيه.

٢– الأزواج التي فيها فقرتان متساويتان، أولاهما مسبوقة بقاسم مشترك. ويكون هذا العنصر مصدر التفاوت العددي.

٣– الأزواج غير المتساوية الأجزاء، وغير المبدوءة بقاسم مشترك.

وهذه الأقسام التي طرحها المسعدي تدخل ضمن احتمالات الخط الأفقي التي يسلط عليها المبدع طاقته الإختيارية وفق احتياجاته التعبيرية الموسومة بالإيقاعية، وهو ماصنعه الهمذاني في مقاماته.

إن اكتناه المسعدي لظواهر الإيقاع في بنية السجع، قد أوقفه على نظام إضافي، تمثل في مجموعة العلاقات الحرفية بأجراسها المتباينة، وهذه الاجراس هي المائزة للحروف بحسب اختلاف المخارج واختلاف المقاطع، لكنه يلاحظ أن (الجرس) يتجاوز كل ذلك إلى مايسميه (الصدى) الذي يكون للحروف وحركاتها ، لاباختلاف مخارجها ومقاطعها، بل باختلاف تموجات الصوت عند النطق، ومايطرأ عليه من شدة، وصلابة، ولين، وجهر، وهمس، وفخامة، ورخاوة، وغيرها. للجرس بهذا

للمسعدي أن حدد مفهوم الوزن (بأنه البنية الصوتية للكلمة مجسمة في نوع المقاطع الطويلة والقصيرة وعددها وترتيبها، ولايتحول هذا الوزن إلى توازن إلا إذا تدخل الخط الأفقي على حد توازن المفردات المكونة لفقرتين أو أكثر عدديا(٣٨). وبما أن حالات التوازن تأتي على أشكال متعددة، فإن العلاقات بينها وبين الإيقاع العددي تأتي على صور متنوعة، فإذا كان التوازن كاملا وتاما، فإنه يترتب عليه تساوي الفقرات عدديا، لكن ليس من الضروري أن يكون التساوي العددي مصاحبا للتوازن الكامل، إذ يحتمل أن تتوافق أعداد الكلمات، لكن تتخالف أوزانها، بل ربما انحصر في بعض المقاطع، أو في القافية وحدها،وهنا يكون التساوي العددي مجرد صدفة لاتؤثر في إنتاج الإيقاع، وهي صدفة لاتنتج إلا أبنية سجعية هزيلة الإيقاع، لأن الصوتية انحصرت في منطقة القافية وحدها، نلاحظ ذلك في مثل قول الهمذاني:

ويروى لنا من شعره	ما	يمتزج	بأجزاء	النفس	رقة	١٣ مقطعا
	–	–٧٧٧	٧–––	–٧	––	
و	يغمض	عن	أوهام	الكهنة	دقة	١٣ مقطعا
	–٧٧	–	–––	٧٧٧٧	––	٣٩

إذن قوام السجع – عند المسعدي – مايتكون من فقرات تامة يجمع بينها الاتفاق في العدد، والقافية، والوزن، واتساق المعنى والتركيب النحوي. انها حركة منهجية محسوبة لتتبع أبنية السجع ورصد خواصها الإيقاعية، بحيث يتحقق التراكم لمجموعة الخواص خلال موازنة بين الإدراك النظري والإجراء التطبيقي، إبتداء من التحديد المعرفي الذي يمثل جنس الكلام، نزولا إلى (النوع)، أو مايمكن أن نسميه (الأقسام الفرعية) التي يمكن أن تنضوي تحت هذا التحديد الكلي، وهي أقسام تعتمد العلاقة بين الوزن والإيقاع العددي الذي تأتى على ثلاثة أشكال:

١- الأزواج المتفقة اتفاقا كاملا، وهي التي تضاهي نسق البيت الشعري بمصراعيه.

٢- الأزواج التي فيها فقرتان متساويتان، أولاهما مسبوقة بقاسم مشترك. ويكون هذا العنصر مصدر التفاوت العددي.

٣- الأزواج غير المتساوية الأجزاء، وغير المبدوءة بقاسم مشترك.

وهذه الأقسام التي طرحها المسعدي تدخل ضمن احتمالات الخط الأفقي التي يسلط عليها المبدع طاقته الإختيارية وفق احتياجاته التعبيرية الموسومة بالإيقاعية، وهو ماصنعه الهمذاني في مقاماته.

إن اكتناه المسعدي لظواهر الإيقاع في بنية السجع، قد أوقفه على نظام إضافي، تمثل في مجموعة العلاقات الحرفية بأجراسها المتباينة، وهذه الاجراس هي المائزة للحروف بحسب اختلاف المخارج واختلاف المقاطع، لكنه يلاحظ أن (الجرس) يتجاوز كل ذلك إلى مايسميه (الصدى) الذي يكون للحروف وحركاتها ، لاباختلاف مخارجها ومقاطعها، بل باختلاف تموجات الصوت عند النطق، ومايطرأ عليه من شدة، وصلابة، ولين، وجهر، وهمس، وفخامة، ورخاوة، وغيرها. للجرس بهذا

المفهوم دور بالغ في إنتاج الإيقاع.
ولاشك أن المتابعة الوصفية من العروضيين لبنية القافية، قد أكدت وعيهم بكونها وحدة إيقاعية معقدة التركيب، قوامها أجراس حروفها وحركاتها، كما كان للبلاغيين وعيهم بدور هذا الجرس عندما تناولوا الحرف الأخير في السجع، وكان هذا الوعي أكثر وضوحا في تناولهم لبنية بديعية هي (الجناس)، تقوم على تشابه حروف كلمتين مع اختلاف معناهما.
وأكد المسعدي وعي الهمذاني بهذه الإمكانية اللغوية، وإفادته منها في توظيف (الجناس) لتكثيف الظاهرة الإيقاعية، دون أن يلزمه منطقة مكانية بعينها، فيأتي داخل الفقرات أحيانا، وفي منطقة القافية أحيانا أخرى، وإذا كان البلاغيون قد شققوا من الجناس أقساما كثيرة، فإن الهمذاني لم يستهوه من هذه الأقسام إلا (الجناس المضارع)، أو غير التام، وقليلا ما كان يوظف الجناس التام الذي تتفق فيه الكلمتان في الحروف وترتيبها وحركاتها، كما أنه خص منطقة القافية بمعظم جناساته، لأن الغواية الإيقاعية فيها تكون كبيرة.
ويلاحظ المسعدي أن بنية الجناس لاتؤدي دورها بوصفها عاملا من عوامل الإيقاع إلاعند خضوعها لقانون (الوزن) حيث يكون الأثر الصوتي مزدوجا، لأنه من الضروري أن يرتبط إيقاع الجرس بالتردد المنتظم، في مثل قول الهمذاني:

«نصيح إن شاورت. فصيح إن حاورت»
فإتفاق الوزن – من ناحية – يرتب الحروف المتجانسة في الرتبة نفسها في كلتا الفقرتين، فيحدث دورية وانتظام في الجرس. وهو – من ناحية أخرى – يوقع النبرة على المقاطع نفسها من الكلمات المتناظرة، فيكسب أجراسها قوة، فالجناس – إذن – يوسع منطقة الإيقاع حرفيا وحركيا.
وربما كان أخطر ما أضافه المسعدي في هذا المحور من دراسته، ما أسماه (الجناس الحركي)، وهو أمر لم يلتفت له البلاغيون، صحيح أنهم لاحظوا دور الحركة في بناء الجناس التام، لكنهم لم يتوجهوا إليها في ذاتها، كما اتجه إليها المسعدي ورصدها عند الهمذاني في مثل قوله:

«وجرير (إذا نسب أشجى. وإذا سلب أردى. وإذا مدح أسنى»(٤٠).

ويرجع المسعدي ذلك إلى خاصية أساسية في النظام الصوتي للعربية، فعدد الحركات، وأنواعها، ونظامها، أضعف مكانة بالنسبة لعدد الحروف وأنواعها وجرسها، ومن ثم لم تلفتهم مثل هذه الظاهرة الصوتية التي تتوافق فيها الحركات دون توافق الحروف.
ويرى أن ضعف الجانب الموسيقي الغنائي في اللغة العربية راجع إلى فقر أجراسها الحركية، مما يضطر الملحنين والمغنين إلى مد الحركات، وإن كانت قصيرة في كثير من الأحيان، لإحداث التنغيم المطلوب، وإلى الميل بها إلى الإمالة والتفخيم والإشمام لتنويع طبيعتها الإيقاعية.
وما قاله المسعدي قد لاحظه ابن جني قديما، عندما قال إن الشاعر إذا احتاج أحيانا إلى إقامة الوزن مطل الحركة، وأنشأ عنها حرفا من

المفهوم دور بالغ في إنتاج الإيقاع.

ولاشك أن المتابعة الوصفية من العروضيين لبنية القافية، قد أكدت وعيهم بكونها وحدة إيقاعية معقدة التركيب، قوامها أجراس حروفها وحركاتها، كما كان للبلاغيين وعيهم بدور هذا الجرس عندما تناولوا الحرف الأخير في السجع، وكان هذا الوعي أكثر وضوحا في تناولهم لبنية بديعية هي (الجناس)، تقوم على تشابه حروف كلمتين مع اختلاف معناهما.

وأكد المسعدي وعي الهمذاني بهذه الإمكانية اللغوية، وإفادته منها في توظيف (الجناس) لتكثيف الظاهرة الإيقاعية، دون أن يلزمه منطقة مكانية بعينها، فيأتي داخل الفقرات أحيانا، وفي منطقة القافية أحيانا أخرى، وإذا كان البلاغيون قد شققوا من الجناس أقساما كثيرة، فإن الهمذاني لم يستهوه من هذه الأقسام إلا (الجناس المضارع)، أو غير التام، وقليلا ما كان يوظف الجناس التام الذي تتفق فيه الكلمتان في الحروف وترتيبها وحركاتها، كما أنه خص منطقة القافية بمعظم جناساته، لأن الغواية الإيقاعية فيها تكون كبيرة.

ويلاحظ المسعدي أن بنية الجناس لاتؤدي دورها بوصفها عاملا من عوامل الإيقاع إلاعند خضوعها لقانون (الوزن) حيث يكون الأثر الصوتي مزدوجا، لأنه من الضروري أن يرتبط إيقاع الجرس بالتردد المنتظم، في مثل قول الهمذاني:

«نصيح إن شاورت. فصيح إن حاورت»

فإتفاق الوزن – من ناحية – يرتب الحروف المتجانسة في الرتبة نفسها في كلتا الفقرتين، فيحدث دورية وانتظام في الجرس. وهو – من ناحية أخرى – يوقع النبرة على المقاطع نفسها من الكلمات المتناظرة، فيكسب أجراسها قوة، فالجناس – إذن – يوسع منطقة الإيقاع حرفيا وحركيا.

وربما كان أخطر ما أضافه المسعدي في هذا المحور من دراسته، ما أسماه (الجناس الحركي)، وهو أمر لم يلتفت له البلاغيون، صحيح أنهم لاحظوا دور الحركة في بناء الجناس التام، لكنهم لم يتوجهوا إليها في ذاتها، كما اتجه إليها المسعدي ورصدها عند الهمذاني في مثل قوله:

«وجرير (إذا نسب أشجى. وإذا سلب أردى. وإذا مدح أسنى»(٤٠).

ويرجع المسعدي ذلك إلى خاصية أساسية في النظام الصوتي للعربية، فعدد الحركات، وأنواعها، ونظامها، أضعف مكانة بالنسبة لعدد الحروف وأنواعها وجرسها، ومن ثم لم تلفتهم مثل هذه الظاهرة الصوتية التي تتوافق فيها الحركات دون توافق الحروف.

ويرى أن ضعف الجانب الموسيقي الغنائي في اللغة العربية راجع إلى فقر أجراسها الحركية، مما يضطر الملحنين والمغنين إلى مد الحركات، وإن كانت قصيرة في كثير من الأحيان، لإحداث التنغيم المطلوب، وإلى الميل بها إلى الإمالة والتفخيم والإشمام لتنويع طبيعتها الإيقاعية.

وما قاله المسعدي قد لاحظه ابن جني قديما، عندما قال إن الشاعر إذا احتاج أحيانا إلى إقامة الوزن مطل الحركة، وأنشأ عنها حرفا من

جنسها في مثل قول الشاعر:

تنفي يداها الحصى في كل هاجرة
نفي الدراهيم تنقاد الصياريف

وقول ابن هرمة:

وأنت من الغوائل حين ترمي
ومن ذم الرجال بمنتزاح

وقوله:

وأنني حيث مايسري الهوى بصري
من حيث ماسلكوا أدنو فأنظر[٤١].

أي: الدراهم، والصيارف، وبمنتزح، وفأنظر.

ولايتجاوز تدخل البلاغيين في ظاهرة (الجرس) الذي تحدثه الحركات، مجرد رصد ظاهرة (الخفة والثقل) دون نظر إلى التردد الدوري الذي يمكن أن يقع بين الدوال، حيث عقد ابن الأثير بحثا (لخفة الحركات) وجعل من أوصاف الكلمة أن يقع بين الدوال، حيث عقد ابن الأثير بحثا (لخفة الحركات) وجعل من أوصاف الكلمة أن تكون مبنية من حركات خفيفة، ليخف النطق بها، ولهذا إذا توالى حركتان خفيفتان في كلمة واحدة لم تستثقل، وبخلاف ذلك الحركات الثقيلة، فإذا توالى منها حركتان في كلمة واحدة استثقلت، ولهذا استثقلت الضمة على الواو، والكسرة على الياء، لأن الضمة من جنس الواو، والكسرة من جنس الياء، فتكون عند ذلك كأنها حركتان ثقيلتان[٤٢].

ويتابع العلوي ابن الأثير في الكلام عن الحركات، حيث يرى أن هناك مستويات في الخفة والثقل بالنسبة لتوالي الحركات، فإذا حصل سكون في الوسط بين المتحركات، كان أعدل مايكون وأرق، وإن توالى ثلاث فتحات فهو أخف من حصول الضم في وسطه[٤٣].

إن المسعدي برصد إيقاع الجرس، يستكمل حدودبنية السجع، بوصفها مجموعة من العلاقات الصوتية التي تقوم على التوافق، وعلى المتلقي لكي يدرك هذا التوافق، أن يحسن الإنصات وهو يتابع مجموع هذه العلاقات، على معنى أن متلقي السجع، ليس مجرد مستقبل معنى، وإنما مستقبل أنماط، وهو مايسميه (كوللر Culler) (المعنى الفارغ) الذي يكون قابلا للامتلاء بمعان يتيحها المحتوى الدلالي والمعجمي للنص[٤٤].

إن وعي المسعدي بلغته وعمقها الصوتي وطبيعتها الكمية هو الذي أداه إلى رصد (علاقة الموازنة بإيقاع المدى، فما هو الإيقاع أولا؟ (هو مانشعر به من الانتظام في رجع الأزمنة الموسومة)، وهذه تنشأ – عموما – عن أصوات تتمايز بمداها وارتفاعها أو شدتها، وهذا التحديد الذي قدمه المسعدي يوافق المنجز الألسني الذي يعرف الإيقاع بأنه «الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر النغمية»[٤٥].

والخطورة الكامنة في هذه المنطقة من الدراسة، هي أن استخلاص قوانين ثابتة للإيقاع قد يتحول إلى آلية بحكم العادة، إذ خلالها نرى الظواهر كأنها أشياء معلبة وضعت على نسق ترددي خاص، ولتلافي هذه الآلية يؤكد المسعدي على أهمية (تداول) المقاطع القصيرة والطويلة، على أساس أن الأولى تمثل مواقع

جنسها في مثل قول الشاعر:

تنفي يداها الحصى في كل هاجرة
نفي الدراهيم تنقاد الصياريف

وقول ابن هرمة:

وأنت من الغوائل حين ترمي
ومن ذم الرجال بمنتزاح

وقوله:

وأنني حيث مايسري الهوى بصري
من حيث ماسلكوا أدنو فأنظر [٤١] .

أي: الدراهم، والصيارف، وبمنتزح، وفأنظر. ولايتجاوز تدخل البلاغيين في ظاهرة (الجرس) الذي تحدثه الحركات، مجرد رصد ظاهرة (الخفة والثقل) دون نظر إلى التردد الدوري الذي يمكن أن يقع بين الدوال، حيث عقد ابن الأثير بحثا (لخفة الحركات) وجعل من أوصاف الكلمة أن يقع بين الدوال، حيث عقد ابن الأثير بحثا (لخفة الحركات) وجعل من أوصاف الكلمة أن تكون مبنية من حركات خفيفة، ليخف النطق بها، ولهذا إذا توالى حركتان خفيفتان في كلمة واحدة لم تستثقل، وبخلاف ذلك الحركات الثقيلة، فإذا توالى منها حركتان في كلمة واحدة استثقلت، ولهذا استثقلت الضمة على الواو، والكسرة على الياء، لأن الضمة من جنس الواو، والكسرة من جنس الياء، فتكون عند ذلك كأنها حركتان ثقيلتان [٤٢] .

ويتابع العلوي ابن الأثير في الكلام عن الحركات، حيث يرى أن هناك مستويات في الخفة والثقل بالنسبة لتوالي الحركات، فإذا حصل سكون في الوسط بين المتحركات، كان أعدل مايكون وأرق، وإن توالى ثلاث فتحات فهو أخف من حصول الضم في وسطه [٤٣] .

إن المسعدي برصد إيقاع الجرس، يستكمل حدودبنية السجع، بوصفها مجموعة من العلاقات الصوتية التي تقوم على التوافق، وعلى المتلقي لكي يدرك هذا التوافق، أن يحسن الإنصات وهو يتابع مجموع هذه العلاقات، على معنى أن متلقي السجع، ليس مجرد مستقبل معنى، وإنما مستقبل أنماط، وهو مايسميه (كوللر Culler) (المعنى الفارغ) الذي يكون قابلا للامتلاء بمعان يتيحها المحتوى الدلالي والمعجمي للنص [٤٤] .

إن وعي المسعدي بلغته وعمقها الصوتي وطبيعتها الكمية هو الذي أداه إلى رصد (علاقة الموازنة بإيقاع المدى، فما هو الإيقاع أولا؟ (هو مانشعر به من الانتظام في رجع الأزمنة الموسومة)، وهذه تنشأ – عموما – عن أصوات تتمايز بمداها وارتفاعها أو شدتها، وهذا التحديد الذي قدمه المسعدي يوافق المنجز الألسني الذي يعرف الإيقاع بأنه «الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر النغمية» [٤٥] .

والخطورة الكامنة في هذه المنطقة من الدراسة، هي أن استخلاص قوانين ثابتة للإيقاع قد يتحول إلى آلية بحكم العادة، إذ خلالها نرى الظواهر كأنها أشياء معلبة وضعت على نسق ترددي خاص، ولتلافي هذه الآلية يؤكد المسعدي على أهمية (تداول) المقاطع القصيرة والطويلة، على أساس أن الأولى تمثل مواقع

ضعف النطق، والثانية مواقع قوته، (فالتداول) هنا ينافي الآلية التي نلحظها في العروض الشعري، حيث يحل الثبات محل التداول، ولعل هذا الثبات كان أساس اكتفاء العرب بعدد محدود من البحور، بالرغم من أن التفعيلات الثمانية يمكن أن يتولد عنها بحور غير محدودة.

واذا كانت البحور الشعرية قد ثبتت على ظواهر تكرارية، هي الثلاثية والرباعية، الصافية والمركبة، فإن النثر لايثبت على شيء من ذلك، لأن باب المقاطع مفتوح للساجع بلاحدود، إلا حدود التردد الدوري، حيث تأتي الفقرة التالية من السجع مرتبطة في عدد مقاطعها ومداها بنسق الفقرة الأولى، أو بفارق مقطع أو مقطعين فقط، أمّا المقاطع القصيرة والطويلة، فإنها تتوالى في العروض بدقة كاملة. وقد رصد المسعدي هذه المقاطع، فلاحظ أن المقاطع الطويلة تأتي في بحور الخليل منفردة إحدى وعشرين مرة، ومثنى خمسا وعشرين مرة، وثلاثيا سبع عشرة مرة، ورباعية أربع مرات، من جملة سبعة وستين مقطعا، وذلك بالنسبة للبحور النظرية، أما البحور التي تدخل عليها الزحافات والعلل، فإن الإحصاء يختلف.

فإذا انتقلنا للسجع، وحاولنا استخلاص قانون ثابت يتحكم في توزيع المقاطع على نسق الشعر، تبين – قطعا – أنه لاوجود لقانون من هذا القبيل(٤٦)، بل إن المقاطع في سجع المقامات تتوزع بصفة عفوية، فتنفرد، أو تتوالى مثنى وثلاث ورباع وخماس، وأكثر، دون قيد، وهنا يتدخل النبر ليحكم العلاقة الترددية.

ومن الواضح أن اللغويين العرب لم يتعرضوا للنبر، ويرجع ذلك إلى أن العربية ليس للنبر فيها وظيفة تمييزية تترتب على اختلاف المعنى، وإن وجدت، فإنها لاتكون مستمرة، من قبل ما لاحظه ابن سينا من ارتباط النبر بالغرض وأحوال المتكلم(٤٧).

وبالرغم من أن الإيقاع العربي كمي ونبري، فإن الغالب عليه الناحية الكمية، وهو مايفسر لنا اتفاق بيتين في الإيقاع، برغم اختلافهما في الألفاظ، وذلك بسبب غلبة النبرة العروضية، فقوام الإيقاع الشعري الكم المتمثل في انتظام المقاطع، والنبر المتغير الموقع حسب التفعيلات.

إن مقارنة المغايرة بين الإيقاع الشعري، والإيقاع السجعي، يمكن تمثلها من رصد المقاطع في تركيبة سجعية، حيث يتكشف منها عدم انتظام التردد المقطعي، ففي قول الهمذاني:

«وإن نسيتموه فهو ذاكركم

نجد المقاطع: ٧-٧-٧-٧٧٧٧-٧٧-

وإن كرهتموه فهو زائركم»

٧-٧-٧-٧-٧٧٧٧-٧٧-

وهذه السلسلة تأتي دون قاعدة تؤكد التناظر الترددي اللازم لإنشاء الإيقاع، وإنما الأساس المنطقي الذي يقوم على المادة الصوتية، هو التقطيع حسب حدود الكلمات، على النحو التالي:

ضعف النطق، والثانية مواقع قوته، (فالتداول) هنا ينافي الآلية التي نلحظها في العروض الشعري، حيث يحل الثبات محل التداول، ولعل هذا الثبات كان أساس اكتفاء العرب بعدد محدود من البحور، بالرغم من أن التفعيلات الثمانية يمكن أن يتولد عنها بحور غير محدودة.

واذا كانت البحور الشعرية قد ثبتت على ظواهر تكرارية، هي الثلاثية والرباعية، الصافية والمركبة، فإن النثر لايثبت على شيء من ذلك، لأن باب المقاطع مفتوح للساجع بلاحدود، إلا حدود التردد الدوري، حيث تأتي الفقرة التالية من السجع مرتبطة في عدد مقاطعها ومداها بنسق الفقرة الأولى، أو بفارق مقطع أو مقطعين فقط، أمّا المقاطع القصيرة والطويلة، فإنها تتوالى في العروض بدقة كاملة. وقد رصد المسعدي هذه المقاطع، فلاحظ أن المقاطع الطويلة تأتي في بحور الخليل منفردة إحدى وعشرين مرة، ومثنى خمسا وعشرين مرة، وثلاثيا سبع عشرة مرة، ورباعية أربع مرات، من جملة سبعة وستين مقطعا، وذلك بالنسبة للبحور النظرية، أما البحور التي تدخل عليها الزحافات والعلل، فإن الإحصاء يختلف.

فإذا انتقلنا للسجع، وحاولنا استخلاص قانون ثابت يتحكم في توزيع المقاطع على نسق الشعر، تبين – قطعا – أنه لاوجود لقانون من هذا القبيل(٤٦)، بل إن المقاطع في سجع المقامات تتوزع بصفة عفوية، فتنفرد، أو تتوالى مثنى وثلاث ورباع وخماس، وأكثر، دون قيد، وهنا يتدخل النبر ليحكم العلاقة الترددية.

ومن الواضح أن اللغويين العرب لم يتعرضوا للنبر، ويرجع ذلك إلى أن العربية ليس للنبر فيها وظيفة تمييزية تترتب على اختلاف المعنى، وإن وجدت، فإنها لاتكون مستمرة، من قبل ما لاحظه ابن سينا من ارتباط النبر بالغرض وأحوال المتكلم(٤٧).

وبالرغم من أن الإيقاع العربي كمي ونبري، فإن الغالب عليه الناحية الكمية، وهو مايفسر لنا اتفاق بيتين في الإيقاع، برغم اختلافهما في الألفاظ، وذلك بسبب غلبة النبرة العروضية، فقوام الإيقاع الشعري الكم المتمثل في انتظام المقاطع، والنبر المتغير الموقع حسب التفعيلات.

إن مقارنة المغايرة بين الإيقاع الشعري، والإيقاع السجعي، يمكن تمثلها من رصد المقاطع في تركيبة سجعية، حيث يتكشف منها عدم انتظام التردد المقطعي، ففي قول الهمذاني:

«وإن نسيتموه فهو ذاكركم

نجد المقاطع: ٧-٧-٧-٧٧٧٧-٧٧-

وإن كرهتموه فهو زائركم»

٧-٧-٧-٧-٧٧٧٧-٧٧-

وهذه السلسلة تأتي دون قاعدة تؤكد التناظر الترددي اللازم لإنشاء الإيقاع، وإنما الأساس المنطقي الذي يقوم على المادة الصوتية، هو التقطيع حسب حدود الكلمات، على النحو التالي:

وإن	نسيتموه	فهو	ذاكركم
-٧	٧-٧-٧	٧٧٧	-٧٧-
وإن	كرهتموه	فهو	زائركم
-٧	-٧-٧-٧	٧٧٧٧٧	-٧٧-

وهنا يتأكد أن (الموازنة) هي العنصر الفاعل في الإيقاع، ومن ثم فإن الهمذاني لم يلزم نفسه بإيقاع المدى آليا، فجاء سجعه متنوعا وسلسا، بعيدا عن الجمود والرتابة، وسذاجة النثر المرسل الخالي من كل إيقاع، فضلا عن ميله إلى المقاطع المتشابهة، على عكس العشر الذي يساوي بين المقطع المفتوح والمغلق، وقد ساعده على كل ذلك حضور الأوزان الصرفية بين يديه.

إن مجموع توجهات المسعدي – منهجيا – للمقارنة بين نوعين من الإيقاع، الإيقاع الشعري، والإيقاع النثري، كانت موثقة بجملة إحصاءات دقيقة عن المدى بين المقطع الطويل المغلق والمنفتح، ووظيفة كل منهما في الشعر وفي النثر، وقد خلص إلى:

١– قلة المقاطع القصيرة بالنسبة للطويلة في الشعر والنثر معا، ثم ارتفاع نسبة تردد القصيرة في النثر عن الشعر، لأنه غير إيقاعي بطبعه، أو على الأقل لايصل إلى إيقاعية الشعر.

٢– تفوق المقاطع المفتوحة على المغلقة في النفس الغنائي والوجداني، أو أي نسق إيقاعي إنشادي موسيقي.

٣– غلبة المقاطع الطويلة المغلقة يولّد أسلوبا إنشاديا مصبوغا بقوة الإيقاع وشدته.

ويلاحظ المسعدي أنّ سجع المقامات لاينتسب لهذين القسمين الأخيرين، لأنه يخلو من معاني الشدة والعنف، أو خلجات العاطفة والوجدان، فأكثر المقامات تدور حول وصف الشخوص، أو حكاية الأحداث، أو المدح، أو الذم، أو التهكم والسخرية. ومن ثم فإن ترتيب المقاطع وتوزيعها وأهميتها العددية يرجع للصدفة(٤٨).

وقد استكمل المسعدي إحصاءاته بإجراء تحليل على النثر الإخباري، والنثر الفني، فلاحظ أن اللغة الإخبارية تتساوى فيها المقاطع القصيرة والطويلة.

والواقع أن المتابع يقف في حيرة – أحيانا – أمام بعض هذه الإحصاءات عن تردد المقاطع في الشعر والنثر، لأن هناك دراسات أخرى تناولت هذا التردد، وخلصت إلى نتائج مغايرة، فالدكتور علي يونس قام بإحصاء لأنواع المقاطع في نماذج نثرية قديمة وحديثة، تشمل نصوصا قديمة لابن المقفع والمبرد والجاحظ وابن قتيبة، ونصوصا من العصر الحديث للمنفلوطي والعقاد والمازني وتوفيق الحكيم، وخلص إلى أن نثر العربية يرجح كفة المقاطع الطويلة على القصيرة ترجيحا بيّنا(٤٩)، وهو ما يتنافى مع ما استخلصه المسعدي من غلبة المقاطع القصيرة في النثر(٥٠).

وأعتقد أننا لو تابعنا هذا الاجراء الإحصائي، فربما نصل إلى مستخلصات قد تتوافق مع المسعدي، – أحيانا – ومع يونس أحيانا أخرى، لكننا نميل إلى الأخذ بإحصاءات المسعدي ونتائجه لأنها مبررة تبريرا داخليا لايحتكم إلا للإيقاع. حيث يرى أن ارتفاع نسب المقاطع القصيرة. بصفة عامة – في النثر عن

وإن	نسيتموه	فهو	ذاكركم
٧–	٧–٧–٧	٧٧٧	–٧٧–
وإن	كرهتموه	فهو	زائركم
٧–	–٧–٧–٧	٧٧٧٧٧	–٧٧–

وهنا يتأكد أن (الموازنة) هي العنصر الفاعل في الإيقاع، ومن ثم فإن الهمذاني لم يلزم نفسه بإيقاع المدى آليا، فجاء سجعه متنوعا وسلسا، بعيدا عن الجمود والرتابة، وسذاجة النثر المرسل الخالي من كل إيقاع، فضلا عن ميله إلى المقاطع المتشابهة، على عكس العشر الذي يساوي بين المقطع المفتوح والمغلق، وقد ساعده على كل ذلك حضور الأوزان الصرفية بين يديه.

إن مجموع توجهات المسعدي – منهجيا – للمقارنة بين نوعين من الإيقاع، الإيقاع الشعري، والإيقاع النثري، كانت موثقة بجملة إحصاءات دقيقة عن المدى بين المقطع الطويل المغلق والمنفتح، ووظيفة كل منهما في الشعر وفي النثر، وقد خلص إلى:

١– قلة المقاطع القصيرة بالنسبة للطويلة في الشعر والنثر معا، ثم ارتفاع نسبة تردد القصيرة في النثر عن الشعر، لأنه غير إيقاعي بطبعه، أو على الأقل لايصل إلى إيقاعية الشعر.

٢– تفوق المقاطع المفتوحة على المغلقة في النفس الغنائي والوجداني، أو أي نسق إيقاعي إنشادي موسيقي.

٣– غلبة المقاطع الطويلة المغلقة يولّد أسلوبا إنشاديا مصبوغا بقوة الإيقاع وشدته.

ويلاحظ المسعدي أنّ سجع المقامات لاينتسب لهذين القسمين الأخيرين، لأنه يخلو من معاني الشدة والعنف، أو خلجات العاطفة والوجدان، فأكثر المقامات تدور حول وصف الشخوص، أو حكاية الأحداث، أو المدح، أو الذم، أو التهكم والسخرية. ومن ثم فإن ترتيب المقاطع وتوزيعها وأهميتها العددية يرجع للصدفة(٤٨).

وقد استكمل المسعدي إحصاءاته بإجراء تحليل على النثر الإخباري، والنثر الفني، فلاحظ أن اللغة الإخبارية تتساوى فيها المقاطع القصيرة والطويلة.

والواقع أن المتابع يقف في حيرة – أحيانا – أمام بعض هذه الإحصاءات عن تردد المقاطع في الشعر والنثر، لأن هناك دراسات أخرى تناولت هذا التردد، وخلصت إلى نتائج مغايرة، فالدكتور علي يونس قام بإحصاء لأنواع المقاطع في نماذج نثرية قديمة وحديثة، تشمل نصوصا قديمة لابن المقفع والمبرد والجاحظ وابن قتيبة، ونصوصا من العصر الحديث للمنفلوطي والعقاد والمازني وتوفيق الحكيم، وخلص إلى أن نثر العربية يرجح كفة المقاطع الطويلة على القصيرة ترجيحا بيّنا(٤٩)، وهو ما يتنافى مع ما استخلصه المسعدي من غلبة المقاطع القصيرة في النثر(٥٠).

وأعتقد أننا لو تابعنا هذا الاجراء الإحصائي، فربما نصل إلى مستخلصات قد تتوافق مع المسعدي، – أحيانا – ومع يونس أحيانا أخرى، لكننا نميل إلى الأخذ بإحصاءات المسعدي ونتائجه لأنها مبررة تبريرا داخليا لايحتكم إلا للإيقاع. حيث يرى أن ارتفاع نسب المقاطع القصيرة. بصفة عامة – في النثر عن

الشعر، يرجع إلى أن النثر مهما يكن حظه من الإيقاع، لايبلغ درجة التنظيم الإيقاعي الذي لبيت الشعر، بحكم قيام العروض على أنساق من النظم الإيقاعي، اختارتها العرب من بين كل ماتقبله العربية من سلاسل كمية لاتحصى، وعددها أجودها إيقاعا. وأحكمها صنعة، فلاغرابة أن تكون نسبة المادة الساكنة أو الجامدة أقل في الشعر، وأهم في النثر.

لكن المؤكد أن كلا من الباحثين قد التزم بما يحتمه الدرس الأسلوبي من عناية بالوصف التوقيتي الذي يأخذ في اعتباره الإنتاج الأدبي في مستوييه الشعري والنثري، وفي زمنيه القديم والحديث، وكلاهما قام برصد العناصر الثابتة بوصفها أبنية إيقاعية قابلة للتحليل والكشف عن وظائفها، لكن هذا الالتزام قد قاد الباحثين إلى نتائج متغايرة، وهو ما يحتم أن تكون هناك دراسة مستقلة لطبيعة تردد المقاطع في الشعر وللنثر عموما، ثم متابعة هذه الدراسة وربطها بمرحلة زمنية مختلفة، وبخاصة بعد أن اهتز الإيقاع الشعري، وتغيرت طبيعته في الحركة الشعرية الأخيرة، من مثل التنويع بين التفاعيل أحيانا، وبترها أحيانا، واستخدام تفاعيل غير مألوفة أحيانا ثالثة.

إن النظر في مجمل ماقدمه المسعدي يؤكد وعيه بأن إنتاج الكلام لايقصد به مجرد تحريك الأوتار الصوتية لإحداث إيقاعات منتظمة أو غير منتظمة، وإنما الكلام له مهام أساسية، يأتي في مقدمتها عملية التوصيل التي تربط بين طرفين أساسيين هما: المتكلم والمتلقي، سواء أكان المتكلم منتجا لكلام إبداعي أم لكلام إخباري، صحيح أن المنجز الأسلوبي الأخير يرى أن اللغة مستهدف في ذاته، لكن هذان إن صح مع الخطاب الشعري، فإنه لايصح مع الخطاب الروائي والمسرحي، وحتي عندما تصبح الخاصية الإيقاعية مستهدفاً فى ذاته كما في السجع، فإن المستهدف التوصيلي يفرض نفسه، ومن ثم لابد أن يكون في الوعي - دائما - النظام التركيبي للكلام، ووظائفه الإشارية التي تتحول الى نوع من الوظائف الرامزة، ولهذا كان يقول أولمان: «الكلام معبر وموصل ومؤثر»(٥١) . ولانشك في أن هذا الوعي كان وراء حركة المسعدي في دراسة البناء النحوي للسجع عند الهمذاني، ورصد أساليب التنظيم الإيقاعي والتراكيب النحوية، وكيفية تعاونها في إنتاج الأبنية السجعية ومن المفيد - هنا - أن نذكر بأن العربية لها رتب محفوظة، وأخرى غير محفوظة، وعلى وجه العموم، فإن الدوال في التراكيب النحوية تتمتع بقدر كبير من حرية الحركة، بل إن التراكيب نفسها تتمتع بهذا القدر من الحرية، فليس هناك قيد على هذه الحرية، إلا قيد إنتاج الدلالة التي تتبع من العمق الذهني وانعكاسه في صياغة منطوقة أو مكتوبة.

لكن الملاحظ أن بعض التراكيب تتنازل عن هذه الحرية، بحيث يتحكم تركيب فيما يليه بعقد علاقة تماثل تركيبه، وهذا ما لاحظه المسعدي في بعض أبنية السجع عند الهمذاني التي تستهدف زيادة كفاءتها الايقاعية، في مثل قوله:

الشعر، يرجع إلى أن النثر مهما يكن حظه من الإيقاع، لايبلغ درجة التنظيم الإيقاعي الذي لبيت الشعر، بحكم قيام العروض على أنساق من النظم الإيقاعي، اختارتها العرب من بين كل ماتقبله العربية من سلاسل كمية لاتحصى، وعددها أجودها إيقاعا. وأحكمها صنعة، فلاغرابة أن تكون نسبة المادة الساكنة أو الجامدة أقل في الشعر، وأهم في النثر.

لكن المؤكد أن كلا من الباحثين قد التزم بما يحتمه الدرس الأسلوبي من عناية بالوصف التوقيتي الذي يأخذ في اعتباره الإنتاج الأدبي في مستوييه الشعري والنثري، وفي زمنيه القديم والحديث، وكلاهما قام برصد العناصر الثابتة بوصفها أبنية إيقاعية قابلة للتحليل والكشف عن وظائفها، لكن هذا الالتزام قد قاد الباحثين إلى نتائج متغايرة، وهو ما يحتم أن تكون هناك دراسة مستقلة لطبيعة تردد المقاطع في الشعر وللنثر عموما، ثم متابعة هذه الدراسة وربطها بمرحلة زمنية مختلفة، وبخاصة بعد أن اهتز الإيقاع الشعري، وتغيرت طبيعته في الحركة الشعرية الأخيرة، من مثل التنويع بين التفاعيل أحيانا، وبترها أحيانا، واستخدام تفاعيل غير مألوفة أحيانا ثالثة.

إن النظر في مجمل ماقدمه المسعدي يؤكد وعيه بأن إنتاج الكلام لايقصد به مجرد تحريك الأوتار الصوتية لإحداث إيقاعات منتظمة أو غير منتظمة، وإنما الكلام له مهام أساسية، يأتي في مقدمتها عملية التوصيل التي تربط بين طرفين أساسيين هما: المتكلم والمتلقي، سواء أكان المتكلم منتجا لكلام إبداعي أم لكلام إخباري، صحيح أن المنجز الأسلوبي الأخير يرى أن اللغة مستهدف في ذاته، لكن هذان إن صح مع الخطاب الشعري، فإنه لايصح مع الخطاب الروائي والمسرحي، وحتي عندما تصبح الخاصية الإيقاعية مستهدفاً فى ذاته كما في السجع، فإن المستهدف التوصيلي يفرض نفسه، ومن ثم لابد أن يكون في الوعي - دائما - النظام التركيبي للكلام، ووظائفه الإشارية التي تتحول الى نوع من الوظائف الرامزة، ولهذا كان يقول أولمان: «الكلام معبر وموصل ومؤثر»[٥١] . ولانشك في أن هذا الوعي كان وراء حركة المسعدي في دراسة البناء النحوي للسجع عند الهمذاني، ورصد أساليب التنظيم الإيقاعي والتراكيب النحوية، وكيفية تعاونها في إنتاج الأبنية السجعية ومن المفيد - هنا - أن نذكر بأن العربية لها رتب محفوظة، وأخرى غير محفوظة، وعلى وجه العموم، فإن الدوال في التراكيب النحوية تتمتع بقدر كبير من حرية الحركة، بل إن التراكيب نفسها تتمتع بهذا القدر من الحرية، فليس هناك قيد على هذه الحرية، إلا قيد إنتاج الدلالة التي تتبع من العمق الذهني وانعكاسه في صياغة منطوقة أو مكتوبة.

لكن الملاحظ أن بعض التراكيب تتنازل عن هذه الحرية، بحيث يتحكم تركيب فيما يليه بعقد علاقة تماثل تركيبه، وهذا ما لاحظه المسعدي في بعض أبنية السجع عند الهمذاني التي تستهدف زيادة كفاءتها الايقاعية، في مثل قوله:

«وان نسيتموه فهو ذاكركم. وان نمتم عنه فهو ثائركم. وإن كرهتموه فهو زائركم»(٥٢).

وبما أن هذا النمط التركيبي يحتاج إلى جهد هندسي يزيد على إنتاج الكلام، سواء أكان الكلام إخباريا أم إبداعيا، فإن الهمذاني لم يجعل له الغلبة في مقاماته، آثر عليه بناء ثانيا لايعتمد على التماثل المطلق، حيث لاتتكرر التراكيب نفسها في مجموع السلسلة من أولها، بل فيما بعد مبدئها، وتلك هى الجمل ذات القاسم المشترك، في مثل:

«وجعل/ ينظر فتقتلنا ألحاظه

وينطق فتفتننا ألفاظه»

غير أن المقامات تتعامل مع نظم ثالث تتداخل فيه الجمل المثلية التراكيب تداخلا يجعل منها شبكة معقدة فيها أشكال مختلفة من تجاوب التراكيب، وتتخللها جمل من النثر المرسل أحيانا(٥٣).

وهذا التنوع الثلاثي للأبنية السجعية يكشف عن خاصية تعود الى المبدع والنص على سواء، وهي البعد عن التكلف الذي يتسلط على الصياغة فيجعل المعنى تابعا للفظ، وهو تسلط حذر منه بن الأثير قديما، عندما قال: «فإذا صفي الكلام المسجوع من الغثاثة والبرد، فإن وراء ذلك مطلوبا آخر، وهو أن يكون اللفظ فيه تابعا للمعنى، لا أن يكون المعنى فيه تابعا للفظ، فإنه يجى عند ذلك كظاهر مموه، على باطن مشوه»(٥٤).

لقد لاحظ المسعدي خلو سجع الهمذاني من هذه الخاصية المرفوضة، كما لاحظ أن كل واحدة من الفقرات المسجّوعة تشتمل على معنى غير الذي عليه أختها، على معنى أن ترديد التراكيب النحوية لايترتب عليه إعادة التعبير عن المعنى نفسه الذي هو التطويل بعينه، كما يقول ابن الأثير أيضا(٥٥) و الحق أن مقولة متابعة اللفظ للمعنى، أو المعنى للفظ، لم تعد تتوافق مع الاتجاهات اللسانية الحديثة التي تربط بين اللفظ والمعنى ربطا محكما، حتى ولو كان هذا الربط اعتباطيا كما يقول سوسير، وقبله عبد القاهر الجرجاني الذي جعل بين اللفظ والمعنى تلازما حتميا، لأن العملية الفكرية واحدة، من حيث أن الألفاظ أوعية للمعاني، وإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس، وجب للفظ الدال عليه أن يكون أولا مثله في النطق، فإما أن يتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجى بالألفاظ على نسقها، فباطل من الظن(٥٦). وبرغم مقولة المسعدي عن أن سجع الهمذاني يخلو - غالبا من التكلف، فقد لاحظ وجود بعض فقرات قليلة حكمت فيها ضرورة القافية على الجملة بتحويل المفردات تقديما وتأخيرا دون أن يستلزم المعنى هذا التحويل، في مثل قوله:

«دخل كهل قد غير في وجهه الفقر. وانتزف ماءه الدهر. وأمال قناته السقم. وقلم أظافره العدم»(٥٧).

وإذا كان عبد القاهر، وبعده الأسلوبيون المحدثون يرون ارتباط الحركة الذهنية الداخلية بالمستوى الصياغي الخارجي، فإن ما قدمه الهمذاني - إذن - لايعد تكلفا لحساب القافية، بل يمكن القول إن هذا التحريك الأفقي للدوال كان نوعا من التجاوب مع الحركة الذهنية، لأن هذه الحركة لاتتقيد برتب الوظائف النحوية، وإنما تتقيد بأداء الوظيفة

«وان نسيتموه فهو ذاكركم. وان نمتم عنه فهو ثائركم. وإن كرهتموه فهو زائركم»(٥٢).

وبما أن هذا النمط التركيبي يحتاج إلى جهد هندسي يزيد على إنتاج الكلام، سواء أكان الكلام إخباريا أم إبداعيا، فإن الهمذاني لم يجعل له الغلبة في مقاماته، آثر عليه بناء ثانيا لايعتمد على التماثل المطلق، حيث لاتتكرر التراكيب نفسها في مجموع السلسلة من أولها، بل فيما بعد مبدئها، وتلك هى الجمل ذات القاسم المشترك، في مثل:

«وجعل/ ينظر فتقتلنا ألحاظه

وينطق فتفتننا ألفاظه»

غير أن المقامات تتعامل مع نظم ثالث تتداخل فيه الجمل المثلية التراكيب تداخلا يجعل منها شبكة معقدة فيها أشكال مختلفة من تجاوب التراكيب، وتتخللها جمل من النثر المرسل أحيانا(٥٣).

وهذا التنوع الثلاثي للأبنية السجعية يكشف عن خاصية تعود الى المبدع والنص على سواء، وهي البعد عن التكلف الذي يتسلط على الصياغة فيجعل المعنى تابعا للفظ، وهو تسلط حذر منه بن الأثير قديما، عندما قال: «فإذا صفي الكلام المسجوع من الغثاثة والبرد، فإن وراء ذلك مطلوبا آخر، وهو أن يكون اللفظ فيه تابعا للمعنى، لا أن يكون المعنى فيه تابعا للفظ، فإنه يجى عند ذلك كظاهر مموه، على باطن مشوه»(٥٤).

لقد لاحظ المسعدي خلو سجع الهمذاني من هذه الخاصية المرفوضة، كما لاحظ أن كل واحدة من الفقرات المسجّوعة تشتمل على معنى غير الذي عليه أختها، على معنى أن ترديد التراكيب النحوية لايترتب عليه إعادة التعبير عن المعنى نفسه الذي هو التطويل بعينه، كما يقول ابن الأثير أيضا(٥٥) و الحق أن مقولة متابعة اللفظ للمعنى، أو المعنى للفظ، لم تعد تتوافق مع الاتجاهات اللسانية الحديثة التي تربط بين اللفظ والمعنى ربطا محكما، حتى ولو كان هذا الربط اعتباطيا كما يقول سوسير، وقبله عبد القاهر الجرجاني الذي جعل بين اللفظ والمعنى تلازما حتميا، لأن العملية الفكرية واحدة، من حيث أن الألفاظ أوعية للمعاني، وإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس، وجب للفظ الدال عليه أن يكون أولا مثله في النطق، فإما أن يتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجى بالألفاظ على نسقها، فباطل من الظن(٥٦). وبرغم مقولة المسعدي عن أن سجع الهمذاني يخلو - غالبا من التكلف، فقد لاحظ وجود بعض فقرات قليلة حكمت فيها ضرورة القافية على الجملة بتحويل المفردات تقديما وتأخيرا دون أن يستلزم المعنى هذا التحويل، في مثل قوله:

«دخل كهل قد غير في وجهه الفقر. وانتزف ماءه الدهر. وأمال قناته السقم. وقلم أظافره العدم»(٥٧).

وإذا كان عبد القاهر، وبعده الأسلوبيون المحدثون يرون ارتباط الحركة الذهنية الداخلية بالمستوى الصياغي الخارجي، فإن ما قدمه الهمذاني - إذن - لايعد تكلفا لحساب القافية، بل يمكن القول إن هذا التحريك الأفقي للدوال كان نوعا من التجاوب مع الحركة الذهنية، لأن هذه الحركة لاتتقيد برتب الوظائف النحوية، وإنما تتقيد بأداء الوظيفة

ذاتها، فحركة الذهن لم تتعلق برتبة الفاعل في تقدمه على المفعول، وإنما تعلقت (بالمفعولية) بوصفها المطلوب الأساسي، على معنى أنها تحولت - على المستوى الدلالي - من كونها (فضلة) إلى أن أخذت حكم (العمدة) فتقدمت لتحتل منطقته، ليتم التوافق بين حركة الذهن والناتج الصياغي، وبهذا نتخلص من سمة التكلف، ويستقيم المنهج الوصفي الذي يتابع الظواهر التعبيرية وفاعليتها في السياق دون حاجة إلى الحكم بالقيمة، وهو أمر لم تعد تلتزم به المناهج الأسلوبية الحديثة.

ومن الضروري أن نضع في اعتبارنا - ونحن بصدد تحليل أي نص - أن هناك عقبة لغوية تواجه المنتج اللغوي، ولاشك أن الرتب المحفوظة وغير المحفوظة تمثل أكبر العقبات، حيث يحدث - غالبا - صدام بين المعنى المطلوب، وتلك الرتب النحوية، بل بينه وبين مجموع النظام النحوي الذي يتحدى الشعراء على وجه الخصوص، وقد تغلبوا عليه فيما سمي (بالضرورات الشعرية).

وعلى كل فقد أقر المسعدي بأنّ الهمذاني قدأحسن التصرف في تسلسل جمله، واعتمادها على قواعد النحو، ووظف أدوات (الربط والوصل) وأشكال التعليق المختلفة بمهارة كبيرة، ممايعني إفادة الهمذاني من نظام ائتلاف مكونات الجملة، ثم مكونات ائتلاف الجمل، وهذا الائتلاف - كما يرى الدرس اللغوي الحديث - يجري وفق ظاهرتين تركيبيتين هما: الارتباط والربط. حيث حضور علاقة نحوية سياقية وثيقة بين معنيين دون واسطة لفظية، وحيث حضور علاقة نحوية سياقية بين معنيين باستعمال واسطة، تتمثل في أدوات الربط المختلفة تعمل على عقد هذه العلاقة(٥٨). فالهمذاني حاول - بمقدرته الفنية - أن يوفق بين مفاصل التركيب كما يفرضه النحو، ومفاصل الإيقاع، وبذلك حقق لسجعه أكبر قدر من الانسجام، وهذه المقدرة هيأت له أن يستعيد البنى النحوية في سلاسل الجمل في توافق مع قانون التوازي السجعي دون أيّ آلية، وهو مايعني - على وجه العموم - أن البناء النحوي كان موظفا لإنتاج المعنى والإيقاع على صعيد واحد(٥٩).

لقد انتهى الجهد الذي قدمه المفكر الكبير محمود المسعدي إلى تأسيس إطار نظري ملازم لإجراء تطبيقي، وهذا التأسيس يستمد ركائزه من الموروث اللغوي والبلاغي العربي، مع الإفادة الواعية بالمنجزالأسلوبي الغربي، حيث قدم في دراسته عن الإيقاع في السجع العربي ضفيرة لانكاد نفصل فيها بين القديم والحديث، فهي ضفيرة خاصة بالمسعدي وحده، غير مسبوقة في تاريخ الإيقاعية العربية.

لقد كان التأسيس النظري ملازما للإجراء التطبيقي في منطقة بعينها، هي منطقة السجع عند الهمذاني في مقاماته، مع توسيع الدراسة لتتناول الإيقاع الشعري، وأوجه الموافقة والمخالفة بين نظامي الإيقاع فيهما.

وفي كل ذلك لم يلتزم المسعدي بما وجده بين يديه من تنظيرات عربية أو غربية، بل كان التزامه بما بين يديه من نموذج إبداعي، وهو ما أدى إلى تعديل في هذا أو ذاك حسب الاحتياجات التحليلية والإحصائية، إيمانا منه بأن النص يفرض تقاليده التي تصلح للتعامل معه.

ذاتها، فحركة الذهن لم تتعلق برتبة الفاعل في تقدمه على المفعول، وإنما تعلقت (بالمفعولية) بوصفها المطلوب الأساسي، على معنى أنها تحولت - على المستوى الدلالي - من كونها (فضلة) إلى أن أخذت حكم (العمدة) فتقدمت لتحتل منطقته، ليتم التوافق بين حركة الذهن والناتج الصياغي، وبهذا نتخلص من سمة التكلف، ويستقيم المنهج الوصفي الذي يتابع الظواهر التعبيرية وفاعليتها في السياق دون حاجة إلى الحكم بالقيمة، وهو أمر لم تعد تلتزم به المناهج الأسلوبية الحديثة.

ومن الضروري أن نضع في اعتبارنا - ونحن بصدد تحليل أي نص - أن هناك عقبة لغوية تواجه المنتج اللغوي، ولاشك أن الرتب المحفوظة وغير المحفوظة تمثل أكبر العقبات، حيث يحدث - غالبا - صدام بين المعنى المطلوب، وتلك الرتب النحوية، بل بينه وبين مجموع النظام النحوي الذي يتحدى الشعراء على وجه الخصوص، وقد تغلبوا عليه فيما سمي (بالضرورات الشعرية).

وعلى كل فقد أقر المسعدي بأنّ الهمذاني قدأحسن التصرف في تسلسل جمله، واعتمادها على قواعد النحو، ووظف أدوات (الربط والوصل) وأشكال التعليق المختلفة بمهارة كبيرة، ممايعني إفادة الهمذاني من نظام ائتلاف مكونات الجملة، ثم مكونات ائتلاف الجمل، وهذا الائتلاف - كما يرى الدرس اللغوي الحديث - يجري وفق ظاهرتين تركيبيتين هما: الارتباط والربط. حيث حضور علاقة نحوية سياقية وثيقة بين معنيين دون واسطة لفظية، وحيث حضور علاقة نحوية سياقية بين معنيين باستعمال واسطة، تتمثل في أدوات الربط المختلفة تعمل على عقد هذه العلاقة(٥٨). فالهمذاني حاول - بمقدرته الفنية - أن يوفق بين مفاصل التركيب كما يفرضه النحو، ومفاصل الإيقاع، وبذلك حقق لسجعه أكبر قدر من الانسجام، وهذه المقدرة هيأت له أن يستعيد البنى النحوية في سلاسل الجمل في توافق مع قانون التوازي السجعي دون أيّ آلية، وهو مايعني - على وجه العموم - أن البناء النحوي كان موظفا لإنتاج المعنى والإيقاع على صعيد واحد(٥٩).

لقد انتهى الجهد الذي قدمه المفكر الكبير. محمود المسعدي إلى تأسيس إطار نظري ملازم لإجراء تطبيقي، وهذا التأسيس يستمد ركائزه من الموروث اللغوي والبلاغي العربي، مع الإفادة الواعية بالمنجزالأسلوبي الغربي، حيث قدم في دراسته عن الإيقاع في السجع العربي ضفيرة لانكاد نفصل فيها بين القديم والحديث، فهي ضفيرة خاصة بالمسعدي وحده، غير مسبوقة في تاريخ الإيقاعية العربية.

لقد كان التأسيس النظري ملازما للإجراء التطبيقي في منطقة بعينها، هي منطقة السجع عند الهمذاني في مقاماته، مع توسيع الدراسة لتتناول الإيقاع الشعري، وأوجه الموافقة والمخالفة بين نظامي الإيقاع فيهما.

وفي كل ذلك لم يلتزم المسعدي بما وجده بين يديه من تنظيرات عربية أو غربية، بل كان التزامه بما بين يديه من نموذج إبداعي، وهو ما أدى إلى تعديل في هذا أو ذاك حسب الاحتياجات التحليلية والإحصائية، إيمانا منه بأن النص يفرض تقاليده التي تصلح للتعامل معه.

على هذا الأساس تم توسيع دائرة (السجع) ليشمل (الازدواج) و(الموازنة) و(المماثلة) بوصفها مكونات مشاركة في إنتاج الإيقاع في السجع، كما تم تعديل مفهوم توافق السجعات في (الحرف الأخير) ليستوعب مفهوم (القافية)، وهو ما أدى إلي إضافة بنية بديعية أخرى هي (الجناس) لتشارك في إنتاج هذا الإيقاع.

وكل ذلك مرتبط بمجموعة من الشروط التي يؤدي غيابها إلى خلل واضح في الإيقاع السجعي، فلابد من مراعاة التعادل العددي في الفقرات، والتعادل الكمي والمقطعي، وكل ذلك محكوم بالترديد والإعادة بتكرار الصيغ حفاظا على الموازنة والتماثل، فضلا عن الموقع المكاني الذي يحافظ على الانسجام الشكلي، ثم يأتي البناء النحوي ليؤدي دوره في إنتاج الإيقاعية متعاونا مع مجموعة الظواهر السابقة. وبأداء هذه الظواهر مهمتها وفق الشروط المستخلصة من التطبيق يتحقق للبناء السجعي اكتماله ومثاليته الفنية.

وفي رأينا أن هذا الجهد يمكن أن يمثل نظرية مكتملة لدراسة الإيقاع في النثر الإبداعي عموما، حيث اكتمل لهذا الجهد التأسيس النظري المقترن بالإجراء التطبيقي، وتقديم المقدمات واستخلاص النتائج في منهجية واضحة وصارمة.

وهذه المنهجية كانت أداة النظرية في التعامل مع مجموعة من المصطلحات التي يمكن للقارئ أن يستوعبها خلال حدودها المعرفية من ناحية، وخلال سياق ترددها من ناحية أخرى، حتى تكون قريبة من إدراكه، سواء أكان قارئا عاديا أم قارئا مثاليا.

ولم تسقط هذه المصطلحات في هوة التعميم الذي يشتت فاعليتها، أو التخصيص الشديد الذي يغلق هذه الفاعلية، أو يقضي عليها، وهذا السقوط، يقع غالبا، نتيجة لاعتماد الدارس – أحيانا – على نظريات سابقة، يدخل بها على نص بعينه، أو عدة نصوص معينة، ويرغمها على تقبل مسلمات هذه النظريات، ويكون الناتج – دائما مضللا.

لكن توظيف المصطلحات وفق شروط الصحة المنهجية كان فعالا في استنطاق السجع للبوح بمجموع خواصه المائزة، والقراءة الواعية هي التي تسعى وراء الخفي والظاهر، وتحديد شروط إنتاجهما كميا وكيفيا، مع الإفادة – في كل ذلك – بالعلوم المجاورة، كما فعل المسعدي في إفادته البالغة من علوم البلاغة والعروض واللسانيات، حيث أدار معها حوار احول تقاليدها التي تصلح للحلول في منطقة السجع.

وأخيرا فإن أهمية نظرية المسعدي في الإيقاع، تتأتى من صلاحيتها للتعامل مع مناطق إبداعية أخرى، لأن أي نظرية تنحصر فاعليتها في منطقة واحدة، تكون نظرية فقيرة، أما ما قدمه المسعدي، فإن الإفادة منه سوف تكون بالغة في تناول نصوص أدبية استفاضت في الواقع الأدبي العربي، ونعني بذلك (قصيدة النثر) التي ركز الرافضون لها على خلوها من أهم خصيصة شعرية، وهي الإيقاع، فمن خلال نظرية المسعدي يمكن دراسة هذا النوع الأدبي لكشف إيقاعيته، إن كان لها وجود. وربما اقتضى الأمر تعديل بعض أدوات التحليل، أو إضافة أدوات جديدة يفرضها النص ذاته. لتكتسب النظرية شرعية متجددة.

على هذا الأساس تم توسيع دائرة (السجع) ليشمل (الازدواج) و(الموازنة) و(المماثلة) بوصفها مكونات مشاركة في إنتاج الإيقاع في السجع، كما تم تعديل مفهوم توافق السجعات في (الحرف الأخير) ليستوعب مفهوم (القافية)، وهو ما أدى إلي إضافة بنية بديعية أخرى هي (الجناس) لتشارك في إنتاج هذا الإيقاع.

وكل ذلك مرتبط بمجموعة من الشروط التي يؤدي غيابها إلى خلل واضح في الإيقاع السجعي، فلابد من مراعاة التعادل العددي في الفقرات، والتعادل الكمي والمقطعي، وكل ذلك محكوم بالترديد والإعادة بتكرار الصيغ حفاظا على الموازنة والتماثل، فضلا عن الموقع المكاني الذي يحافظ على الانسجام الشكلي، ثم يأتي البناء النحوي ليؤدي دوره في إنتاج الإيقاعية متعاونا مع مجموعة الظواهر السابقة. وبأداء هذه الظواهر مهمتها وفق الشروط المستخلصة من التطبيق يتحقق للبناء السجعي اكتماله ومثاليته الفنية.

وفي رأينا أن هذا الجهد يمكن أن يمثل نظرية مكتملة لدراسة الإيقاع في النثر الإبداعي عموما، حيث اكتمل لهذا الجهد التأسيس النظري المقترن بالإجراء التطبيقي، وتقديم المقدمات واستخلاص النتائج في منهجية واضحة وصارمة.

وهذه المنهجية كانت أداة النظرية في التعامل مع مجموعة من المصطلحات التي يمكن للقارئ أن يستوعبها خلال حدودها المعرفية من ناحية، وخلال سياق ترددها من ناحية أخرى، حتى تكون قريبة من إدراكه، سواء أكان قارئا عاديا أم قارئا مثاليا.

ولم تسقط هذه المصطلحات في هوة التعميم الذي يشتت فاعليتها، أو التخصيص الشديد الذي يغلق هذه الفاعلية، أو يقضي عليها، وهذا السقوط، يقع غالبا، نتيجة لاعتماد الدارس – أحيانا – على نظريات سابقة، يدخل بها على نص بعينه، أو عدة نصوص معينة، ويرغمها على تقبل مسلمات هذه النظريات، ويكون الناتج – دائما مضللا.

لكن توظيف المصطلحات وفق شروط الصحة المنهجية كان فعالا في استنطاق السجع للبوح بمجموع خواصه المائزة، والقراءة الواعية هي التي تسعى وراء الخفي والظاهر، وتحديد شروط إنتاجهما كميا وكيفيا، مع الإفادة – في كل ذلك – بالعلوم المجاورة، كما فعل المسعدي في إفادته البالغة من علوم البلاغة والعروض واللسانيات، حيث أدار معها حوار احول تقاليدها التي تصلح للحلول في منطقة السجع.

وأخيرا فإن أهمية نظرية المسعدي في الإيقاع، تتأتى من صلاحيتها للتعامل مع مناطق إبداعية أخرى، لأن أي نظرية تنحصر فاعليتها في منطقة واحدة، تكون نظرية فقيرة، أما ما قدمه المسعدي، فإن الإفادة منه سوف تكون بالغة في تناول نصوص أدبية استفاضت في الواقع الأدبي العربي، ونعني بذلك (قصيدة النثر) التي ركز الرافضون لها على خلوها من أهم خصيصة شعرية، وهي الإيقاع، فمن خلال نظرية المسعدي يمكن دراسة هذا النوع الأدبي لكشف إيقاعيته، إن كان لها وجود. وربما اقتضى الأمر تعديل بعض أدوات التحليل، أو إضافة أدوات جديدة يفرضها النص ذاته. لتكتسب النظرية شرعية متجددة.

المراجـــع:

١- ليس من المهم الدخول في جدل حول أول من كتب المقامات، لأن الإجماع يكاد ينعقد على أن الهمذاني هو مبتكرها.

٢- انظر: نقد النقد - تودروف - ترجمة د. سامي سويدان - دار الشئون الثقافية ببغداد سنة ١٩٨٦:٢٦ .

٣- انظر: الإيقاع في السجع العربي- محمود المسعدي - مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله تونس سنة ١٩٩٦:٠٦

٤- الأسلوبية والأسلوب - د.عبد السلام المسدي - الدار العربية للكتاب سنة ١٩٨٢: ١٢١

٥- إعجاز القرآن - الباقلاني - تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٤: ٣٥ .

٦- السابق: ٥٩ .

٧- الأسلوبية والأسلوب: ١١٥ .

٨- سر الفصاحة - ابن سنان الخفاجي - تصحيح عبد المتعال الصعيدي - صبيح بمصر سنة ١٩٦٩: ١٦٤ .

٩- عروس الأفراح بهاء الدين السبكي - ضمن شروح التلخيص - عيسي الحلبي سنة ١٩٣٧: ٤/٤٤٥ .

١٠- الإيقاع في السجع العربي: ٨ .

١١ - السابق : ١٢ .

١٢- السابق: ١٢ .

١٣- إعجاز القرآن: ٥٧ .

١٤- السابق: ٥٩ .

١٥- انظر: الخطيئة والتكفير - د. عبد الله الغذامي - النادي الأدبي الثقافي - جده سنة ١٩٨٥ : ١٣٠ .

١٦- الإيقاع في السجع العربي: ١٧ .

١٧ - نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر- ديفيد بشبندر - ترجمة عبد المقصود عبد الكريم - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٦:٦٢ .

١٨- الصناعتين. أبو هلال العسكري - تحقيق د. مفيد قميحة - دار الكتب العلمية بيروت سنة ١٩٨٤: ٢٨٨ . والمثل السائر ١/٣٣٣، ومواهب الفتاح - ابن يعقوب المغربي ضمن شروح التلخيص: ٤٤٩,٤

١٩- بديع القرآن - ابن أبي الإصبع - تحقيق: حنفي شرف - مكتبة نهضة مصر سنة ١٩٥٧: ١٠٨ .

٢٠- الإيقاع في السجع العربي: ٣٧ .

٢١- السابق: ٤٥ .

٢٢ - السابق: ٤٧ .

٢٣- السابق: ٤٨ .

٢٤- السابق: ٥٠ .

٢٥- السابق: ٥١ .

٢٦- نظرة جديدة في موسيقي الشعر العربي. د.علي يونس - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٣: ٨٤

٢٧- الإيقاع في السجع العربي: ٥٧ .

٢٨- السابق : ٦١ .

٢٩- السابق: ٦٧ .

٣٠- المثل السائر: ١/ ٣٧٧ ، ٣٧٨ .

٣١- الإيقاع في السجع العربي: ٦٩ .

٣٢- المثل السائر: ١/ ٣٧٩ .

٣٣- مواهب الفتاح: ٤/ ٤٥٦ .

٣٤- حسن التوسل - الحلبي - أمين هندية بمصر سنة ١٣١٥هـ: ٧١ .

٣٥- بديع القرآن - تحقيق حفني شرف - نهضة مصر سنة ١٩٥٧: ١٠٧ .

٣٦- الإيقاع في السجع العربي: ٧٨ ، ٧٩ .

٣٧- السابق: ٨٤ .

٣٨- السابق: ٩٠ .

٣٩- السابق: ٩١ .

٤٠- السابق: ١٠٦ .

٤١- الخصائص - ابن جني - تحقيق محمد علي النجار - عالم الكتب بيروت سنة ١٩٨٣ : ٢/ ٣١٥، ٣١٦ .

٤٢- المثل السائر: ١/ ٢٦٨ .

٤٣ – الطراز – العلوي – المقتطف بمصر سنة ١٩١٤: ١١٠/ ١ .

٤٤– انظر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر: ٦٠ .

٤٥– أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث – توفيق الزيدي – الدار العربية للكتاب سنة ١٩٨٤: ٦٣ .

٤٦– الإيقاع في السجع العربي: ١٢١ .

٤٧– السابق: ١٦٢ .

٤٨ – السابق: ١٥٩ .

٤٩ – نظرية جديدة في موسيقي الشعر العربي: ٨٤ – ٨٨ .

٥٠– الإيقاع في السجع العربي: ١٤٩ .

٥١– دور الكلمة في اللغة – أولمان – ترجمة د/ كمال بشر – مكتبة الشباب سنة ١٩٩٢: ٢١,

٥٢– الإيقاع في السجع العربي: ١٦٩ .

٥٣– السابق: ١٧٠ .

٥٤– المثل السائر: ١/١٧٦ .

٥٥– الإيقاع في السجع العربي ١٧١ .

٥٦– دلائل الإعجاز – عبد القاهر الجرجاني – قراءة محمود شاكر – الخانجي – القاهرة سنة ١٩٨٤: ٥٢ .

٥٧ – الإيقاع في السجع العربي: ١٧١ .

٥٨– انظر: نظام الارتباط والربط في تركيب الجمل العربية – د. مصطفى حميده – لونجمان سنة ١٩٩٧: ١ .

٥٩– الإيقاع في السجع العربي: ١٧١ .

مشكلات النص النقدي في ضوء نظريات النص

الأستاذ الدكتور/ عبد الستار جواد(*)

- **إمبسون تتنبأ بشمولية النص وتعددية المعنى.**
- **يحاول النقد الادبي اليوم أن ينشئ أدبا «خاصا» به.**
- **عند موت المؤلف تلتقي البنيوية مع التفكيك.**
- **تعدد الدلالات هو العمود الفقري لنظريات التلقي والتفكيك.**
- **مخاطر تخويل القارئ حق اعادة كتابة النص.**
- **أهم أنواع النقد هي تلك التي يمارسها كاتب ماهر مدرب.**

لم يعد النص النقدي تعليقا «تقليديا» على الاعمال الادبية، أو انطباعا «ذوقيا» صادرا «عن ذات الناقد أو ضربا» من النقاش الأدبي الذي يستند إلى معايير نقدية راسخة توارثها النقاد منذ أرسطو. النص النقدي اليوم تتجاذبه اتجاهات ومذاهب مختلفة يمسك كل واحد منها بعباءته من طرف. وصارت تعصف بكيان النقد ريح صرصر تهب من الغرب تحمل معها البنيوية والتفكيك، ومن الشرق آراء الشكلانية الروسية وطروحات الماركسية الادبية.

اليوم يمكن النظر إلى النص النقدي على أنه نسيج معقد أو كرة زجاجية تعكس ما لايحصى من الألوان، وبذلك فقد الناقد الكثير من فرادته وأصبح يمارس لعبة التناص بوعي أو لاوعي. واذا كان النصف الثاني من القرن العشرين قد شهد ولادة الكثير من المدارس النقدية والاتجاهات الادبية والفنية، فإن هذه الولادة المتسارعة المحكومة بالازمات أدت إلى الغاء الكثير من المناهج النقدية الرصينة دون أن تطرح الانموذج الذي ينير النص الادبي من كل جوانبه وتحقيق المعنى. هذه الحال بالطبع جعلت العملية النقدية أسيرة النزعات الفردية وحالات الانبهار بكل جديد يحمل لغة مراوغة حتى فقد النص النقدي وظيفته في اضاءة العمل الادبي، وصارت النصوص النقدية تقرأ علي أنها نصوص إبداعية تحتاج لفك مغاليقها إلى نقد حداثوي جديد يهبط من علياء ذلك العالم الصوفي الذي تعيشه الحركة النقدية. بعض النقاد جعلوا النقد غايتهم الوحيدة وأهملوا وظيفة النقد الاساسية في تبيان جماليات العمل الادبي ونواحي القوة والضعف فيه وتحليل عناصره الابداعية وإنطاقه عن

(*) أستاذ الأدب العربي بجامعة بغداد.

الدراسات

مشكلات النص النقدي في ضوء نظريات النص

الأستاذ الدكتور/ عبد الستار جواد(*)

- **إمبسون تتنبأ بشمولية النص وتعددية المعنى.**
- **يحاول النقد الادبي اليوم أن ينشئ أدبا «خاصا» به.**
- **عند موت المؤلف تلتقي البنيوية مع التفكيك.**
- **تعدد الدلالات هو العمود الفقري لنظريات التلقي والتفكيك.**
- **مخاطر تخويل القارئ حق اعادة كتابة النص.**
- **أهم أنواع النقد هي تلك التي يمارسها كاتب ماهر مدرب.**

لم يعد النص النقدي تعليقا «تقليديا» على الاعمال الادبية، أو انطباعا «ذوقيا» صادرا «عن ذات الناقد أو ضربا» من النقاش الأدبي الذي يستند إلى معايير نقدية راسخة توارثها النقاد منذ أرسطو. النص النقدي اليوم تتجاذبه اتجاهات ومذاهب مختلفة يمسك كل واحد منها بعباءته من طرف. وصارت تعصف بكيان النقد ريح صرصر تهب من الغرب تحمل معها البنيوية والتفكيك، ومن الشرق آراء الشكلانية الروسية وطروحات الماركسية الادبية.

اليوم يمكن النظر إلى النص النقدي على أنه نسيج معقد أو كرة زجاجية تعكس ما لايحصى من الألوان، وبذلك فقد الناقد الكثير من فرادته وأصبح يمارس لعبة التناص بوعي أو لاوعي. واذا كان النصف الثاني من القرن العشرين قد شهد ولادة الكثير من المدارس النقدية والاتجاهات الادبية والفنية، فإن هذه الولادة المتسارعة المحكومة بالازمات أدت إلى الغاء الكثير من المناهج النقدية الرصينة دون أن تطرح الانموذج الذي ينير النص الادبي من كل جوانبه وتحقيق المعنى. هذه الحال بالطبع جعلت العملية النقدية أسيرة النزعات الفردية وحالات الانبهار بكل جديد يحمل لغة مراوغة حتى فقد النص النقدي وظيفته في اضاءة العمل الادبي، وصارت النصوص النقدية تقرأ علي أنها نصوص إبداعية تحتاج لفك مغاليقها إلى نقد حداثوي جديد يهبط من علياء ذلك العالم الصوفي الذي تعيشه الحركة النقدية. بعض النقاد جعلوا النقد غايتهم الوحيدة وأهملوا وظيفة النقد الاساسية في تبيان جماليات العمل الادبي ونواحي القوة والضعف فيه وتحليل عناصره الابداعية وإنطاقه عن

(*) أستاذ الأدب العربي بجامعة بغداد.

كامن معناه وخفيّ مغزاه. ولعلنا لانجانب الحقيقة اذا ذهبنا إلى القول بأن النقد الادبي المعاصر يسعي لتأسيس أدبية النقد وتحقيق نهضة فكرية يكون النص النقدي فيها ندًا «مساويا» للنص الادبي. وهذا النقد الجديد له لغة خاصة به ليست أقل ابداعا» من لغة الادب وبذلك تكون اللغة الشارحة أو الميتالغة Meta Language التي تحدث عنها رولان بارت بمستوى اللغة الاولى ولايجوز النظر اليها على أنها لغة ثانوية كما ذهب البعض من الكتاب.

إنها تمارس اللعب الحر بالكلمات تماما «مثل اللغة الادبية، ومن أبرز النقاد الذين تبنوا هذا الاتجاه التفكيكيون الامريكيون الذين لايؤمنون بأن للنقد لغته الخاصة التي تختلف عن لغة النص الأدبي، وفي طليعة هؤلاء جفري هارتمان G.Hartman الذي يقول:

«يمكن للتعليق الادبي ان يعبر الخط ويصبح ملحا»، له نفس حقوق الادب، انه لون لايمكن التنبؤ به وغير ثابت، لون لايمكن تحديد تبعيته بصورة مسبقة لوظيفته المرجعية أو التعليقية... لكن يجب أن تصل قوة النقد الي درجة لايصبح معها المقال النقدي مكملا» لشيء آخر، يجب أن يحدث انقلاب يصبح معه هذا العمل الثانوي عملا» أوليا»[١].

في الحقيقة، من حق النقد أن يؤسس عالمه الابداعي ومن حق الناقد أن يرى نفسه مع المبدعين ومن حق لغة النقد أن تزهو بمكانتها كلغة إبداع شأنها شأن لغة الادب ولكن؟

إذا كان الأديب أو الشاعريصور الحياة ويجسد الواقع في عمل إبداعي أصيل ويحول تجارب الحياة الساخنة إلى نصوص جمالية، فان وظيفة الناقد تتمثل في تحليل الأعمال الأدبية وتقويمها وإضاءتها ومساعدة القارئ الاعتيادي على إدراك جمالياتها. فالناقد هنا وسيط بين المؤلف وبين المتلقي ولكنه ليس وسيطا «سلبيا»، بل طرف فاعل في هذا الثالوث الأدبي.

إن المعنى الشائع لكلمة نقد هو تبيان الأخطاء «والناقد» رقيب يرصد الهفوات، إلا أن الرحلة الطويلة التي قطعتها مسيرة النقد الأدبي عبر السنين، جعلت النقد ممارسة إبداعية تستجلي في الاعمال الادبية عناصرها الجمالية وقيمها الفنية وما تنطوي عليه من تجربة حية تجسدت في نص إبداعي.

لقد صار جمهور الأدب يتوجه للناقد بوصفه مختصا «في هذا الحقل المعرفي عارفا» بأسراره، قادرا «على ادراك مغزاه أفضل من سواه بحكم ما تمرس به من متابعة جادة للأعمال الادبية وتقويمها في ضوء المعايير النقدية والجمالية الراسخة، فالناقد الحصين هو الأقدر على تحليل النصوص واستجلاء جمالياتها.

يتساءل الشاعر الانكليزي وليام هنري أودن W.H.Auden (١٩٠٧ - ١٩٧٣) عن مهمة الناقد الادبي فيرى فيه ذلك الذي يستطيع ان يقدم له الخدمات الآتية[٢]:

١- يعرفني بالمؤلفين أو الأعمال التي أجهلها.

٢- يقنعني بأنني قللت من قيمة مؤلف أو عمل أدبي.

كامن معناه وخفيّ مغزاه. ولعلنا لانجانب الحقيقة اذا ذهبنا إلى القول بأن النقد الادبي المعاصر يسعي لتأسيس أدبية النقد وتحقيق نهضة فكرية يكون النص النقدي فيها ندًا «مساويا» للنص الادبي. وهذا النقد الجديد له لغة خاصة به ليست أقل ابداعا» من لغة الادب وبذلك تكون اللغة الشارحة أو الميتالغة Meta Language التي تحدث عنها رولان بارت بمستوى اللغة الاولى ولايجوز النظر اليها على أنها لغة ثانوية كما ذهب البعض من الكتاب.

إنها تمارس اللعب الحر بالكلمات تماما «مثل اللغة الادبية، ومن أبرز النقاد الذين تبنوا هذا الاتجاه التفكيكيون الامريكيون الذين لايؤمنون بأن للنقد لغته الخاصة التي تختلف عن لغة النص الأدبي، وفي طليعة هؤلاء جفري هارتمان G.Hartman الذي يقول:

«يمكن للتعليق الادبي ان يعبر الخط ويصبح ملحا»، له نفس حقوق الادب، انه لون لايمكن التنبؤ به وغير ثابت، لون لايمكن تحديد تبعيته بصورة مسبقة لوظيفته المرجعية أو التعليقية... لكن يجب أن تصل قوة النقد الي درجة لايصبح معها المقال النقدي مكملا» لشيء آخر، يجب أن يحدث انقلاب يصبح معه هذا العمل الثانوي عملا» أوليا»[١].

في الحقيقة، من حق النقد أن يؤسس عالمه الابداعي ومن حق الناقد أن يرى نفسه مع المبدعين ومن حق لغة النقد أن تزهو بمكانتها كلغة إبداع شأنها شأن لغة الادب ولكن؟

إذا كان الأديب أو الشاعريصور الحياة ويجسد الواقع في عمل إبداعي أصيل ويحول تجارب الحياة الساخنة إلى نصوص جمالية، فان وظيفة الناقد تتمثل في تحليل الأعمال الأدبية وتقويمها وإضاءتها ومساعدة القارئ الاعتيادي على إدراك جمالياتها. فالناقد هنا وسيط بين المؤلف وبين المتلقي ولكنه ليس وسيطا «سلبيا»، بل طرف فاعل في هذا الثالوث الأدبي.

إن المعنى الشائع لكلمة نقد هو تبيان الأخطاء «والناقد» رقيب يرصد الهفوات، إلا أن الرحلة الطويلة التي قطعتها مسيرة النقد الأدبي عبر السنين، جعلت النقد ممارسة إبداعية تستجلي في الاعمال الادبية عناصرها الجمالية وقيمها الفنية وما تنطوي عليه من تجربة حية تجسدت في نص إبداعي.

لقد صار جمهور الأدب يتوجه للناقد بوصفه مختصا «في هذا الحقل المعرفي عارفا» بأسراره، قادرا «على ادراك مغزاه أفضل من سواه بحكم ما تمرس به من متابعة جادة للأعمال الادبية وتقويمها في ضوء المعايير النقدية والجمالية الراسخة، فالناقد الحصين هو الأقدر على تحليل النصوص واستجلاء جمالياتها.

يتساءل الشاعر الانكليزي وليام هنري أودن W.H.Auden (١٩٠٧ - ١٩٧٣) عن مهمة الناقد الادبي فيرى فيه ذلك الذي يستطيع ان يقدم له الخدمات الآتية[٢]:

١- يعرفني بالمؤلفين أو الأعمال التي أجهلها.

٢- يقنعني بأنني قللت من قيمة مؤلف أو عمل أدبي.

الدراسات

٣- يبين لي العلاقات بين الاعمال الادبية في مختلف العصور والثقافات والتي لم أكن ابدا «قادرا» على رؤيتها بنفسي لانني لا أمتلك المعرفة الكافية.

٤- يقدم لي «قراءة» في عمل أدبي تزيد من فهمي له.

٥- يسلط ضوءا على عملية «الخلق» الفني.

٦- يلقي الضوء على علاقة الفن بالحياة والعلوم والاقتصاد والاخلاق والدين وغيرها.

إن نظرة أودن هذه لوظيفة الناقد لاتختلف عن نظرة أستاذه إليوت التي أوضحها في مقالة مشهورة بعنوان «مهمة النقد» نشرها عام ١٩٢٣ وعرف فيها النقد بأنّه «التعليق على الأعمال الأدبية وعرضها عن طريق الكلمة المكتوبة ونفى فيها أن يكون النقد نشاطا لاهدف له خارج ذاته بل إنه يوضح الاعمال الفنية ويعمل على تصحيح الذوق(٣) وقد تبني النقد الجديد في أمريكا الكثير من آراء إليوت وريتشاردز الى حد أنهما يعتبران من أهم اقطابه إلى جانب بروكس وبيرك وتيت ورانسوم ووارين.

الا ان ظهور حركات نقدية جديدة أدى الى غياب المفهوم التقليدي للنقد الادبي والى بروز اتجاهات ومشاريع يلغي بعضها البعض الآخر مما أدى الى خلق حالة من الفوضى النقدية ألقت بظلالها الكثيفة على دور الناقد ومهمة النقد.

ومن أبرز هذه المشاريع النقدية اذا جازت لنا هذه التسمية، هي المشروع البنيوي والتفكيك ونظرية التلقي ودور القارئ إلى جانب نظريات التفسير والتأويل ونظرية النص التي جاء بها رولان بارت.

وإذا ما أردنا تسليط الضوء على اشكالية النص النقدي المعاصر، كان لابد من تقديم عرض موجز لمسيرة النقد الادبي والمأزق الكبير الذي انتهت إليه البنيوية والتفكيك وبقية الاتجاهات التي اعتمدت على علوم ومعارف خارجية سعت لادخالها قسرا في بعض الاحيان، في صلب العملية النقدية.

ولعلّ من المناسب الوقوف عند النقد الجديد الذي التقت معه البنيوية في عزل المؤلف عن النص الذي كتبه، وقد وجدت فيه ضالتها.

فالنقد الجديد New Criticism أو مايسمى أحيانا «بالنقد الشكلاني Formalist Criticism نشأ في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين على يد نخبة من النقاد، أبرزهم:

John Crowe Ransom
Allen Tate
R.P.Blackmur
Robert Pan Warren
Cleanth Brooks

وقد استمدت هذه الحركة النقدية اسمها من كتاب رانسوم الذي نشره عام ١٩٤١ بعنوان The New Criticism الذي ناقش فيه طبيعة الحركة ونشأتها في الولايات المتحدة في الثلاثينيات وما ناظرها من حركات نقدية في بريطانيا قادها ريتشاردز I.A.Richards وإليوت T.S.Eliot وإمبسون William Empson.

تنظر هذه المدرسة النقدية للعمل الادبي علي انه كيان مستقل تم بناؤه بعناية فائقة. ولذلك لاتكترث هذه المدرسة كثيراً بالمؤلف أو حياته أو بالظروف التي برز العمل الادبي فيها، بل

٣- يبين لي العلاقات بين الاعمال الادبية في مختلف العصور والثقافات والتي لم أكن ابدا «قادرا» على رؤيتها بنفسي لانني لا أمتلك المعرفة الكافية.

٤- يقدم لي «قراءة» في عمل أدبي تزيد من فهمي له.

٥- يسلط ضوءا على عملية «الخلق» الفني.

٦- يلقي الضوء على علاقة الفن بالحياة والعلوم والاقتصاد والاخلاق والدين وغيرها.

إن نظرة أودن هذه لوظيفة الناقد لاتختلف عن نظرة أستاذه إليوت التي أوضحها في مقالة مشهورة بعنوان «مهمة النقد» نشرها عام ١٩٢٣ وعرف فيها النقد بأنّه «التعليق على الأعمال الأدبية وعرضها عن طريق الكلمة المكتوبة ونفى فيها أن يكون النقد نشاطا لاهدف له خارج ذاته بل إنه يوضح الأعمال الفنية ويعمل على تصحيح الذوق(٣) وقد تبني النقد الجديد في أمريكا الكثير من آراء إليوت وريتشاردز الى حد أنهما يعتبران من أهم اقطابه إلى جانب بروكس وبيرك وتيت ورانسوم ووارين.

الا ان ظهور حركات نقدية جديدة أدى الى غياب المفهوم التقليدي للنقد الادبي والى بروز اتجاهات ومشاريع يلغي بعضها البعض الآخر مما أدى الى خلق حالة من الفوضى النقدية ألقت بظلالها الكثيفة على دور الناقد ومهمة النقد.

ومن أبرز هذه المشاريع النقدية اذا جازت لنا هذه التسمية، هي المشروع البنيوي والتفكيك ونظرية التلقي ودور القارئ إلى جانب نظريات التفسير والتأويل ونظرية النص التي جاء بها رولان بارت.

وإذا ما أردنا تسليط الضوء على اشكالية النص النقدي المعاصر، كان لابد من تقديم عرض موجز لمسيرة النقد الادبي والمأزق الكبير الذي انتهت إليه البنيوية والتفكيك وبقية الاتجاهات التي اعتمدت على علوم ومعارف خارجية سعت لادخالها قسرا في بعض الاحيان، في صلب العملية النقدية.

ولعلّ من المناسب الوقوف عند النقد الجديد الذي التقت معه البنيوية في عزل المؤلف عن النص الذي كتبه، وقد وجدت فيه ضالتها.

فالنقد الجديد New Criticism أو مايسمى أحيانا «بالنقد الشكلاني Formalist Criticism نشأ في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين على يد نخبة من النقاد، أبرزهم:

John Crowe Ransom
Allen Tate
R.P.Blackmur
Robert Pan Warren
Cleanth Brooks

وقد استمدت هذه الحركة النقدية اسمها من كتاب رانسوم الذي نشره عام ١٩٤١ بعنوان The New Criticism الذي ناقش فيه طبيعة الحركة ونشأتها في الولايات المتحدة في الثلاثينيات وما ناظرها من حركات نقدية في بريطانيا قادها ريتشاردز I.A.Richards وإليوت T.S.Eliot وإمبسون William Empson.

تنظر هذه المدرسة النقدية للعمل الادبي علي انه كيان مستقل تم بناؤه بعناية فائقة. ولذلك لاتكترث هذه المدرسة كثيراً بالمؤلف أو حياته أو بالظروف التي برز العمل الادبي فيها، بل

إنها تعتمد إيضاح النص القائم بذاته والذي لاتعتبره جزءاً من سياق اكبر. وقد أطلق على هذا النقد وصف الشكلاني Formal أيضاً لتأكيده على شكل Form العمل الادبي وعلاقات عناصره كبناء الحبكة وتباين الشخوص ووظائف القوافي ووجهات النظر وما إلى ذلك. ولكن أتباع هذا الاتجاه رغم تبنيهم للنظرية الموضوعية في الفن لم يفلحوا في تشكيل مدرسة نقدية ذات منهج معين ولذلك وصفت حركتهم بأنها مجموعة مواقف أدبية أكثر مما هي نسق نقدي منظم. ان النقاد الجدد يمثلون صرخة احتجاج قوية ضد التقاليد النقدية وضد الاسلوب الآلي في دراسة النصوص الأدبية. وقد صبوا اهتمامهم على المعنى الضمني للنص Intrinsic ورأوا من واجبهم اكتشاف قيمة هذا النص الادبية وتقديمها للقارئ الذكي. وقد شمل احتجاجهم الرومانسية ومبادئها في الافصاح عن الذات ونظريتها التعبيرية في الفن وفلسفتها الكمالية Perfectibility ولذلك تبنى النقاد الجدد مفهوم الفنان اللاذاتي أو الموضوعي Impersonal الذي نادى به إليوت. كما أنهم تمردوا على الانطباعية في النقد وتبنوا بدلا «عن ذلك منهجا» يعتمد التحليل الدلالي وطرحوا رأيهم في أن قيمة العمل الفني والادبي تتبع من خصائصه الداخلية وأن الأدب لايمكن أن يقيّم وفق مصطلحات عامة أو لاتخص العمل الادبي ذاته. وقد انصب اهتمام النقاد الجدد على:

- الصورة Image
- الرمز Symbol
- المعنى Meaning

ولذلك وجدت المشاريع النقدية اللاحقة في النقد الجديد نقطة انطلاق قبل أن يحصل الفراق، فمن المعروف أن هذه الحركة النقدية أولت اهتمامها منذ البداية للاستجابة الشخصية للعمل الادبي، أو موقف المتلقي من العمل الادبي ولكنها مضت قدماً في تفسير التلقي عن طريق تحليل العمل الادبي تحليلاً دقيقاً، قائلة بأن المؤلف صاغ قصيدته أو مسرحيته أو قصته بشكل كامل بحيث أن النص يوجه استجابات القراء. لكن الافتراض بأن «المعنى» متموضع بشكل كامل في النص، شكل نقطة الافتراق مع الحركات النقدية، لاسيما نظرية النص ونظرية التلقي والتفكيك التي طرحت فكرة القارئ المقاوم resisting reader (٤) والذي بإمكانه وحده استخلاص معنى النص وأن لا دور للمؤلف في توجيه القارئ. ان نظرية النقاد الجدد في أن للنص معنى «ثابتا» يدركه القارئ المتمكن ظلت سائدة حتى السبعينيات من القرن العشرين حيث ظهرت حركات أدبية ونقدية جديدة تجاوزت النقد الجديد الذي كان قد وضع نهاية للنقد التاريخي والذاتي.

ومن المهم التنبيه هنا، أن النقد الجديد في تركيزه على النص وقيمه الجمالية ورسوخ معناه لايلغي المؤلف كما نادت البنيوية ونادى التفكيك ولكنه في الوقت نفسه لايعطيه تلك الأهمية التي كان يعطيه إياها النقد التاريخي أو الرومانسي. إن مناداة النقاد الجدد بتحليل النصوص بعيداً عن المؤلف والقارئ لتحقيق

إنها تعتمد إيضاح النص القائم بذاته والذي لاتعتبره جزءاً من سياق اكبر. وقد أطلق على هذا النقد وصف الشكلاني Formal أيضاً لتأكيده على شكل Form العمل الادبي وعلاقات عناصره كبناء الحبكة وتباين الشخوص ووظائف القوافي ووجهات النظر وما إلى ذلك. ولكن أتباع هذا الاتجاه رغم تبنيهم للنظرية الموضوعية في الفن لم يفلحوا في تشكيل مدرسة نقدية ذات منهج معين ولذلك وصفت حركتهم بأنها مجموعة مواقف أدبية أكثر مما هي نسق نقدي منظم. ان النقاد الجدد يمثلون صرخة احتجاج قوية ضد التقاليد النقدية وضد الاسلوب الآلي في دراسة النصوص الأدبية. وقد صبوا اهتمامهم على المعنى الضمني للنص Intrinsic ورأوا من واجبهم اكتشاف قيمة هذا النص الادبية وتقديمها للقارئ الذكي. وقد شمل احتجاجهم الرومانسية ومبادئها في الافصاح عن الذات ونظريتها التعبيرية في الفن وفلسفتها الكمالية Perfectibility ولذلك تبنى النقاد الجدد مفهوم الفنان اللاذاتي أو الموضوعي Impersonal الذي نادى به إليوت. كما أنهم تمردوا على الانطباعية في النقد وتبنوا بدلا «عن ذلك منهجا» يعتمد التحليل الدلالي وطرحوا رأيهم في أن قيمة العمل الفني والادبي تتبع من خصائصه الداخلية وأن الأدب لايمكن أن يقيّم وفق مصطلحات عامة أو لاتخص العمل الادبي ذاته.

وقد انصب اهتمام النقاد الجدد على:

- الصورة Image
- الرمز Symbol
- المعنى Meaning

ولذلك وجدت المشاريع النقدية اللاحقة في النقد الجديد نقطة انطلاق قبل أن يحصل الفراق، فمن المعروف أن هذه الحركة النقدية أولت اهتمامها منذ البداية للاستجابة الشخصية للعمل الادبي، أو موقف المتلقي من العمل الادبي ولكنها مضت قدماً في تفسير التلقي عن طريق تحليل العمل الادبي تحليلاً دقيقاً، قائلة بأن المؤلف صاغ قصيدته أو مسرحيته أو قصته بشكل كامل بحيث أن النص يوجه استجابات القراء. لكن الافتراض بأن «المعنى» متموضع بشكل كامل في النص، شكل نقطة الافتراق مع الحركات النقدية، لاسيما نظرية النص ونظرية التلقي والتفكيك التي طرحت فكرة القارئ المقاوم resisting reader (٤) والذي بإمكانه وحده استخلاص معنى النص وأن لا دور للمؤلف في توجيه القارئ. ان نظرية النقاد الجدد في أن للنص معنى «ثابتا» يدركه القارئ المتمكن ظلت سائدة حتى السبعينيات من القرن العشرين حيث ظهرت حركات أدبية ونقدية جديدة تجاوزت النقد الجديد الذي كان قد وضع نهاية للنقد التاريخي والذاتي.

ومن المهم التنبيه هنا، أن النقد الجديد في تركيزه على النص وقيمه الجمالية ورسوخ معناه لايلغي المؤلف كما نادت البنيوية ونادى التفكيك ولكنه في الوقت نفسه لايعطيه تلك الأهمية التي كان يعطيه إياها النقد التاريخي أو الرومانسي. إن مناداة النقاد الجدد بتحليل النصوص بعيداً عن المؤلف والقارئ لتحقيق

الموضوعية القائمة على التجرد من الذات قد شكل نقطة التقاء مع التفكيك في أميركا على يد هارتمان، مللر، دي مان وبلوم.

ومن الملفت للنظر فشل النقد الجديد في الوصول إلى نظرية نقدية متكاملة بسبب عدم استناده إلى فلسفة واضحة، في الوقت الذي لاقت آراؤه توافقاً واضحاً مع الكثير من آراء الفلاسفة الالمان.

يرى هرش E.D. Hirsch أن المؤلف يتمتع بحق الملكية في معنى النص وأن أي شخص يخرق هذا الحق إنما يقوم بعمل غير صحيح[٥]. إن «المعنى» عند هرش هو مايحمله المؤلف في ذهنه وإن مايكتشفه المفسر في النص انما هو «دلالة». وقد ذهب بعض الكتاب إلى أبعد من ذلك بقولهم إن المعنى كامن في الكلمة التي صارت من لحم ودم وقد عومل النص على أنه قول إلهي، ولذلك له معنى حقيقي واحد فلا مراوغة في كلام الله واذا ما أريد صيانة كلمة الله خالصة، فيجب أن تفسر بلا تناقض من لدن القادة الروحيين في الأرض[٦].

ولعل من المناسب الإشارة إلى أن إمبسون كان تنبأ بشمولية النص الذي جاءت به ما بعد البنيوية، قد فتح هذا النقد الموهوب «تعددية المعنى» حين شغل نفسه في الكيفية التي يفسر بها القارئ المعنى وليس مايجري داخل النص وأطلق على ذلك «تعددية الدلالة» Multiple Significance في كتابه «سبعة أنماط من الغموض» الذي نشره عام ١٩٣٠ وكان حدثاً نقديًا كبيراً اذ عد عدم الدقة في المعنى من مزايا الشعر الكبرى وليس من نقائصه كما كان ينظر إلى ذلك في السابق:

«إذن فقد يكون للكلمة الواحدة عديد من المعاني المتمايزة وعديد من المعاني المرتبط أحدها بالآخر، وعديد من المعاني التي يحتاج واحدهما إلى الآخر ليكمله، أو عديد من المعاني التي تتحد معا حتى أن الكلمة تعني علاقة واحدة أو سياقاً واحداً، وهذا مساق يستمر مطرداً. «فالغموض» معناه أنك لاتحسم حسما» فيما تعنيه أو تقصد إلى أن تعني أشياء عديدة وفيه احتمال أنك تعني واحدا أو آخر من شيئين أو تعني كليهما معا» وإن الحقيقة الواحدة ذات معاني عدة»[٧].

وإذا كان إمبسون من بين مؤسسي النقد الجديد وإن الكثير من آرائه قد تبناها النقاد التفكيكيون في أميركا، فهل يصح القول بأن المدرسة الأمريكية انطلقت من النقد الجديد وليس من آراء دريدا الذي جاء الي اميركا بآراء فرنسية؟

ان رولان بارت (وهو بنيوي وما بعد بنيوي في آن واحد) أفاد من النقد الجديد ولكنه غادره بعدة طرق:

١- يعتقد بارت أن النقد يقع في ذات الخطاب الذي يقع فيه الادب، ذلك أن كلاً منهما جزء من النص العام general text.

٢- إن نص الكاتب Writerly text شمولي بمعنى اكثر تطرفاً من الصورة اللفظية Verbal icon لأن معنى النص لايمكن أن يكون محدداً فهناك أنظمة معنى جديدة يمكن دوماً أو تؤثر فيه.

٣- إن ذاتية القارئ/ الكاتب ليست أقل شمولية من النص. فالنقاد الجدد كتبوا كما لو

الموضوعية القائمة على التجرد من الذات قد شكل نقطة التقاء مع التفكيك في أميركا على يد هارتمان، مللر، دي مان وبلوم.

ومن الملفت للنظر فشل النقد الجديد في الوصول إلى نظرية نقدية متكاملة بسبب عدم استناده إلى فلسفة واضحة، في الوقت الذي لاقت آراؤه توافقاً واضحاً مع الكثير من آراء الفلاسفة الالمان.

يرى هرش E.D. Hirsch أن المؤلف يتمتع بحق الملكية في معنى النص وأن أي شخص يخرق هذا الحق إنما يقوم بعمل غير صحيح[٥]. إن «المعنى» عند هرش هو مايحمله المؤلف في ذهنه وإن مايكتشفه المفسر في النص انما هو «دلالة». وقد ذهب بعض الكتاب إلى أبعد من ذلك بقولهم إن المعنى كامن في الكلمة التي صارت من لحم ودم وقد عومل النص على أنه قول إلهي، ولذلك له معنى حقيقي واحد فلا مراوغة في كلام الله واذا ما أريد صيانة كلمة الله خالصة، فيجب أن تفسر بلا تناقض من لدن القادة الروحيين في الأرض[٦].

ولعل من المناسب الإشارة إلى أن إمبسون كان تنبأ بشمولية النص الذي جاءت به ما بعد البنيوية، قد فتح هذا النقد الموهوب «تعددية المعنى» حين شغل نفسه في الكيفية التي يفسر بها القارئ المعنى وليس مايجري داخل النص وأطلق على ذلك «تعددية الدلالة» Multiple Significance في كتابه «سبعة أنماط من الغموض» الذي نشره عام ١٩٣٠ وكان حدثاً نقديًا كبيراً اذ عد عدم الدقة في المعنى من مزايا الشعر الكبرى وليس من نقائصه كما كان ينظر إلى ذلك في السابق:

«إذن فقد يكون للكلمة الواحدة عديد من المعاني المتمايزة وعديد من المعاني المرتبط أحدها بالآخر، وعديد من المعاني التي يحتاج واحدهما إلى الآخر ليكمله، أو عديد من المعاني التي تتحد معا حتى أن الكلمة تعني علاقة واحدة أو سياقاً واحداً، وهذا مساق يستمر مطرداً. «فالغموض» معناه أنك لاتحسم حسماً» فيما تعنيه أو تقصد إلى أن تعني أشياء عديدة وفيه احتمال أنك تعني واحدا أو آخر من شيئين أو تعني كليهما معا» وإن الحقيقة الواحدة ذات معاني عدة»[٧].

وإذا كان إمبسون من بين مؤسسي النقد الجديد وإن الكثير من آرائه قد تبناها النقاد التفكيكيون في أميركا، فهل يصح القول بأن المدرسة الأمريكية انطلقت من النقد الجديد وليس من آراء دريدا الذي جاء الي اميركا بآراء فرنسية؟

ان رولان بارت (وهو بنيوي وما بعد بنيوي في آن واحد) أفاد من النقد الجديد ولكنه غادره بعدة طرق:

١- يعتقد بارت أن النقد يقع في ذات الخطاب الذي يقع فيه الادب، ذلك أن كلاً منهما جزء من النص العام general text.

٢- إن نص الكاتب Writerly text شمولي بمعنى اكثر تطرفاً من الصورة اللفظية Verbal icon لأن معنى النص لايمكن أن يكون محدداً فهناك أنظمة معنى جديدة يمكن دوماً أو تؤثر فيه.

٣- إن ذاتية القارئ/ الكاتب ليست أقل شمولية من النص. فالنقاد الجدد كتبوا كما لو

أن خطابهم كان خالصا: تماماً ولايثير جدلاً. وان نظرية النظام عند بارت تختلف جذرياً عن فكرة النسق البنيوية الاكثر ألفة. فالبنية التي تنتجها الانظمة Codes ليست ثابتة ولكنها مجموعة من الدلالات المتعددة المتزايدة على الدوام. إنها الانساق التي تعمل عملها في كل نشاطاتنا التفسيرية وتعيدنا إلى النطفة الأولى اللغوية والنفسية والثقافية(٨).

والواقع هو أن مفهوم «المؤلف» كمصدر وحيد لعمله الأدبي لم يرد في الكثير من النقد الادبي السابق أو الدراسات النقدية التي تناولت فن الشعر. هناك الكثير من الآراء النقدية السابقة للبنيوية والتفكيك والتلقي، تضع الإبداع خارج سيطرة المؤلف الواعية. ومن المعروف انّ النظرة الكلاسيكية ترى أن الشاعر لايخلق القصيدة وإنما هو وسيلة ملهمة للابداع القدسي (شيطان عبقرا وحوريات البحر).

ان الكثير من النصوص النقدية الكلاسيكية والرومانسية على حد سواء تفصح على أن «التلقي» Response-Theory قد سبق البنيوية والتفكيك. وكان إليوت قد أدخل مفهوم اللاذاتية impersonality في قوله بأن القصيدة ليست انعكاساً لعواطف الشاعر، فهو يرى أن القصيدة كيان مستقل خارج السيطرة الكلية للشاعر وتلقي القارئ. فمعنى القصيدة يمكن أن يستنبط منها وليس من قصد مفترض مسبق. إن القصيدة حالما تكتب تخرج عن ملكية الشاعر.

وقد التقط ومسات Wimsatt آراء إليوت هذه وتبناها في كتابة «المغالطة المقصودة» أو (الخرافة القصيدة) Intentional Fallacy.

وقد أفاد النقد البنيوي من آراء اليوت هذه ممايؤكد أهمية النقد الجديد بالرغم من فشله في طرح أنموذجه النقدي المتكامل. فالنقد البنيوي يرى أن العمل الأدبي يتألف من عناصر تقليدية تعطي العمل الأدبي معناه إذا ماتوفر عليها قارئ عارف بهذه التقاليد الأدبية. ولكي يتمتع المشاهد باللعبة عليه أن يعرف قواعدها، وهكذا على القارئ أن يدرك أصول الفن الادبي.

لقد أهتم النقد البنيوي بالنص الادبي على أنه مكتف بذاته ولم يكترث بمرجعيات العمل الأدبي أو مدى علاقته بالواقع ولذلك يوجه للنقاد البنيويين نقد ساخر بأنّهم يريدون أن يروا العالم كله في حبة فاصولياء واحدة.

أما مدرسة الشكلانيين الروس في النقد الادبي التي برز نشاطها بين عامي ١٩١٥ - ١٩٣٠ فكان أتباعها من رواد البنيوية أيضاً إذ حللوا السرد بالنسبة لوحداته وطرائقه العامة وبهذا طبقوا المنهج البنيوي الذي طوره النقاد الفرنسيون والأمريكيون خاصة نورثروب فراي في كتابه الشهير «تشريح النقد».

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الاتجاهات النقدية الحديثة لاسيما التفكيك ونظرية القراءة ونظرية النص لم تولد من فراغ، بل وجدت لها إرهاصات في الشكلانية الروسية والنقد الماركسي والنفسي والنقد الجديد الذي كان أبرز الاتجاهات التي سبقت المشروع البنيوي والنقد. فالنقد الجديد شهد قمة تطوره في الخمسينيات من القرن الماضي، إلا أن جذوره

أن خطابهم كان خالصا: تماماً ولايثير جدلاً. وان نظرية النظام عند بارت تختلف جذرياً عن فكرة النسق البنيوية الاكثر ألفة. فالبنية التي تنتجها الانظمة Codes ليست ثابتة ولكنها مجموعة من الدلالات المتعددة المتزايدة على الدوام. إنها الانساق التي تعمل عملها في كل نشاطاتنا التفسيرية وتعيدنا إلى النطفة الأولى اللغوية والنفسية والثقافية(٨).

والواقع هو أن مفهوم «المؤلف» كمصدر وحيد لعمله الأدبي لم يرد في الكثير من النقد الادبي السابق أو الدراسات النقدية التي تناولت فن الشعر. هناك الكثير من الآراء النقدية السابقة للبنيوية والتفكيك والتلقي، تضع الإبداع خارج سيطرة المؤلف الواعية. ومن المعروف انّ النظرة الكلاسيكية ترى أن الشاعر لايخلق القصيدة وإنما هو وسيلة ملهمة للابداع القدسي (شيطان عبقرا وحوريات البحر).

ان الكثير من النصوص النقدية الكلاسيكية والرومانسية على حد سواء تفصح على أن «التلقي» Response-Theory قد سبق البنيوية والتفكيك. وكان إليوت قد أدخل مفهوم اللاذاتية impersonality في قوله بأن القصيدة ليست انعكاساً لعواطف الشاعر، فهو يرى أن القصيدة كيان مستقل خارج السيطرة الكلية للشاعر وتلقي القارئ. فمعنى القصيدة يمكن أن يستنبط منها وليس من قصد مفترض مسبق. إن القصيدة حالما تكتب تخرج عن ملكية الشاعر.

وقد التقط ومسات Wimsatt آراء إليوت هذه وتبناها في كتابة «المغالطة المقصودة» أو (الخرافة القصيدة) Intentional Fallacy.

وقد أفاد النقد البنيوي من آراء اليوت هذه مما يؤكد أهمية النقد الجديد بالرغم من فشله في طرح أنموذجه النقدي المتكامل. فالنقد البنيوي يرى أن العمل الأدبي يتألف من عناصر تقليدية تعطي العمل الأدبي معناه إذا ماتوفر عليها قارئ عارف بهذه التقاليد الأدبية. ولكي يتمتع المشاهد باللعبة عليه أن يعرف قواعدها، وهكذا على القارئ أن يدرك أصول الفن الادبي.

لقد أهتم النقد البنيوي بالنص الادبي على أنه مكتف بذاته ولم يكترث بمرجعيات العمل الأدبي أو مدى علاقته بالواقع ولذلك يوجه للنقاد البنيويين نقد ساخر بأنّهم يريدون أن يروا العالم كله في حبة فاصولياء واحدة.

أما مدرسة الشكلانيين الروس في النقد الادبي التي برز نشاطها بين عامي ١٩١٥ - ١٩٣٠ فكان أتباعها من رواد البنيوية أيضاً إذ حللوا السرد بالنسبة لوحداته وطرائفة العامة وبهذا طبقوا المنهج البنيوي الذي طوره النقاد الفرنسيون والأمريكيون خاصة نورثروب فراي في كتابه الشهير «تشريح النقد».

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الاتجاهات النقدية الحديثة لاسيما التفكيك ونظرية القراءة ونظرية النص لم تولد من فراغ، بل وجدت لها إرهاصات في الشكلانية الروسية والنقد الماركسي والنفسي والنقد الجديد الذي كان أبرز الاتجاهات التي سبقت المشروع البنيوي والنقد. فالنقد الجديد شهد قمة تطوره في الخمسينيات من القرن الماضي، إلا أن جذوره

تمتد إلى فترة الثلاثينيات في انكلترا وأمريكا. ولسنا نجافي الحقيقة إذا قلنا إن أبرز الاتجاهات النقدية التي أثرت في البنيوية الأدبية والتفكيك ونظرية القراءة، هو النقد الجديد، وإن كان أتباعه قد اتهموا بالتناقض تارة وبعدم الجدية تارة أخرى. وقد ظهرت في بريطانيا دراسات نقدية تبحث في إنجازات وإحباطات النقد الجديد في أميركا ومعظم هذه الدراسات تميل إلى القول بأن جذور هذه الحركة النقدية بريطانية، وإذا كان في هذا الرأي شيء من الصحة، فعلينا أن نتذكر أن الانكليز يقولون دوماً بأنهم أسسوا النهضة الثقافية في أميركا[٩].

وقد بلغ تأثير «النقد الجديد» أن صار يشتمل على مجموع النقد المعاصر الذي يصب اهتمامه على العمل الأدبي باعتباره موضوعاً في حدّ ذاته، ثم التحرّي فيه عند لغة خاصة تعارض لغة العلم والفلسفة، ثم فحص هذه اللغة في عملية تحليلية صارمة[١٠].

وكان النقاد الجدد بزعامة رانسوم قد وجهوا اللوم للنقد المعاصر ودعوا إلى دراسة عميقة وتفصيلية تحلل النصوص الشعرية بدل الاهتمام بعقل الشاعر وشخصيته وأرشيفه الثقافي والبحث في تاريخ الأفكار والمضامين السياسية والاجتماعية والثقافية والفلسفية.

وأكد هؤلاء النقاد علي أن أخلاقية العمل الفني وقيمته إنما هي وظيفة الخصائص الكامنة في هذا العمل وأن الأدب لايمكن أن يقيّم بألفاظ أو مصطلحات عامة لاتمت بصلة الي العمل الأدبي نفسه. فالنقد الجديد اساساً هو صيحة احتجاج ضد الاساليب التقليدية في النظر إلى الحياة وإلى الفن بشكل عام. وقد شن النقاد الجدد سلسلة من الهجمات التنظيرية ضد الواقعة التعبيرية Expressive Realism فالتقوا بذلك مع الشكلانيين (الاتباعيين) الروس الذين كانت أعمالهم قليلة الشيوع في أوربا والولايات المتحدة، والتقوا كذلك مع آراء نورثروب فراي[١١].

وهنا يمكن الاشارة إلى أن الكثير من النصوص النقدية التي كتبت منذ الاربعينيات حتى نهاية الثمانينات تأتلف ثم تختلف وتتفق ثم تفترق مما أحدث لهذه النصوص حالة من الإرباك والتداخل والتنافر وهذا ما دعا الكتاب الانكليز إلى القول بأن البنيوية ترجع إلى آراء كولردج والرومانسية البريطانية وأن النقد الجديد في أميركا يستمد جذوره من ريتشاردز واليوت وإمبسون. وهذه في الواقع من المشكلات الأساسية التي يواجهها النص النقدي، ولذلك سنحاول أن نسلط عليها مزيدا» من الضوء.

قد يكون من المناسب الوقوف عند نص نقدي بارز ظهر في أوج تنامي حركة النقد الجديد وأثار موجة من الجدل الساخن، وعد من أهم الوثائق التي أسهمت في تطور النظرية النقدية الحديثة.

في عام ١٩٤٦ نشر ومسات W.K.Wimsatt بالتعاون مع بيردزلي Monroe C.Beardsley «المغالطة المقصودة» Intentional Fallacy التي اصبح اسمها من مصطلحات النقد الادبي المعاصر وصارت تطلق على معني العمل الادبي ونجاحه في تحقيق هدف المؤلف

الدراسات

تمتد إلى فترة الثلاثينيات في انكلترا وأمريكا. ولسنا نجافي الحقيقة إذا قلنا إن أبرز الاتجاهات النقدية التي أثرت في البنيوية الأدبية والتفكيك ونظرية القراءة، هو النقد الجديد، وإن كان أتباعه قد اتهموا بالتناقض تارة وبعدم الجدية تارة أخرى. وقد ظهرت في بريطانيا دراسات نقدية تبحث في إنجازات وإحباطات النقد الجديد في أميركا ومعظم هذه الدراسات تميل إلى القول بأن جذور هذه الحركة النقدية بريطانية، وإذا كان في هذا الرأي شيء من الصحة، فعلينا أن نتذكر أن الانكليز يقولون دوماً بأنهم أسسوا النهضة الثقافية في أميركا(٩).

وقد بلغ تأثير «النقد الجديد» أن صار يشتمل على مجموع النقد المعاصر الذي يصب اهتمامه على العمل الأدبي باعتباره موضوعاً في حدّ ذاته، ثم التحرّي فيه عند لغة خاصة تعارض لغة العلم والفلسفة، ثم فحص هذه اللغة في عملية تحليلية صارمة(١٠).

وكان النقاد الجدد بزعامة رانسوم قد وجهوا اللوم للنقد المعاصر ودعوا إلى دراسة عميقة وتفصيلية تحلل النصوص الشعرية بدل الاهتمام بعقل الشاعر وشخصيته وأرشيفه الثقافي والبحث في تاريخ الأفكار والمضامين السياسية والاجتماعية والثقافية والفلسفية.

وأكد هؤلاء النقاد علي أن أخلاقية العمل الفني وقيمته إنما هي وظيفة الخصائص الكامنة في هذا العمل وأن الأدب لايمكن أن يقيّم بألفاظ أو مصطلحات عامة لاتمت بصلة الي العمل الأدبي نفسه. فالنقد الجديد اساساً هو صيحة احتجاج ضد الاساليب التقليدية في النظر إلى الحياة وإلى الفن بشكل عام. وقد شن النقاد الجدد سلسلة من الهجمات التنظيرية ضد الواقعة التعبيرية Expressive Realism فالتقوا بذلك مع الشكلانيين (الاتباعيين) الروس الذين كانت أعمالهم قليلة الشيوع في أوربا والولايات المتحدة، والتقوا كذلك مع آراء نورثروب فراي(١١).

وهنا يمكن الاشارة إلى أن الكثير من النصوص النقدية التي كتبت منذ الاربعينيات حتى نهاية الثمانينات تأتلف ثم تختلف وتتفق ثم تفترق مما أحدث لهذه النصوص حالة من الإرباك والتداخل والتنافر وهذا ما دعا الكتاب الانكليز إلى القول بأن البنيوية ترجع إلى آراء كولردج والرومانسية البريطانية وأن النقد الجديد في أميركا يستمد جذوره من ريتشاردز واليوت وإمبسون. وهذه في الواقع من المشكلات الأساسية التي يواجهها النص النقدي، ولذلك سنحاول أن نسلط عليها مزيدا» من الضوء.

قد يكون من المناسب الوقوف عند نص نقدي بارز ظهر في أوج تنامي حركة النقد الجديد وأثار موجة من الجدل الساخن، وعد من أهم الوثائق التي أسهمت في تطور النظرية النقدية الحديثة.

في عام ١٩٤٦ نشر ومسات W.K.Wimsatt بالتعاون مع بيردزلي Monroe C.Beardsley «المغالطة المقصودة» Intentional Fallacy التي اصبح اسمها من مصطلحات النقد الادبي المعاصر وصارت تطلق على معني العمل الادبي ونجاحه في تحقيق هدف المؤلف

الظاهر، فالمغالطة هي الخطأ في نقد وتقويم العمل الآدبي ونجاحه في تحقيق هدف المؤلف الظاهر، فالمغالطة هي الخطأ في نقد وتقويم العمل الآدبي عن طريق تحقيق هدف الكاتب وهل أنجزه أم لا؟ بدلاً من التركيز على العمل الأدبي نفسه مثلما يريد النقد الجديد.

في هذه المقالة النقدية المهمة كانت آراء ومسات هي الطاغية ولذلك ضمها في كتابه «الايقونة اللفظية» الذي نشره عام ١٩٥٤ .

يرى ومسات أن المؤلف يجب أن يدعى كشاهد على العمل الأدبي الذي ألفه ثم تخضع شهادته لفحص دقيق في ضوء العمل الأدبي ذاته.

أما البحث عن نيات المؤلف فليست له أية علاقة بالنقد الأدبي لأن نيات المؤلف في رأيه يجب البحث عنها خارج النص أي في التاريخ وسيرة حياة المؤلف وأقواله.

ويوضح ومسات ذلك بقوله:

«إن القصيدة ليست ملك الناقد وليست ملك المؤلف أيضا» (إنها مرسلة من المؤلف منذ الولادة وتتجول حول العالم خارج طاقته على التخطيط لها والسيطرة عليها). فالقصيدة إذن ملك الجمهور، إنها تتجسد في اللغة وفي امتلاك الجمهور لها. كما أنها تدور حول إنسان أو شيء يعرفه الجمهور. ان ما قيل عن القصيدة خاضع لذات التأمل، شأنه في ذلك شأن أي قول يدخل في علم اللغة أو في علم النفس العام»(١٢).

وقد انبرى عدد من النقاد للرد على ومسات وبيردزلي فأثاروا قضية «المعنى الكلي» للنص وأن هدف المؤلف من وراء عمله الأدبي ليس المعيار الوحيد. الوحيد. يرد ومسات على ذلك بقوله:

«نحن نبحث هنا لاعن الاصول، ولا عن التأثيرات وانما عن العمل طالما أمكن عده في حد ذاته هيكلاً ذا معني. يجب ألا تختلط السمات العقلية للمؤلف ولا تأثيرات القصيدة في ذهن القارئ بالسمة الأخلاقية للمعنى الذي تعبر عنه القصيدة نفسها» (١٣).

يرى ومسات أن القصيدة موجودة في نصها اللغوي وحسب، وأن القارئ يريد من الناقد الحصيف أن يوضح العلاقة بين اللغة والمعنى. فوجود نص ثابت ينطوي على معنى ثابت كلام لاجدوى منه أمام القراءة التحليلية المتكررة للنص. فالنص الابداعي يظل يفيض بالمعاني في كل عملية قراءة وهنا لابد من إشراك القارئ في عملية تفسير النصوص.

ان هدف النقد الأساسي هو إيضاح أو إضاءة النص وعلاقة القارئ والمؤلف به.

وقد ذهب بعض النقاد إلى الظن بأن ومسات يلتقي مع النقاد البنيويين في تحديد المعنى بالنص ولكن هذا التوافق ظاهري لان البنيوية اللغوية ألغت استقلال القارئ في حين يؤكد ومسات أن النص الإبداعي هو ملك القارئ.

فالناقد البنيوي يركز على العلاقة بين الوحدات والأنساق الصغرى والانساق الكبرى، أما النقاد الجدد فهم الذين ركزوا على البناء العضوي للنص الأدبي وهو ما أطلقوا عليه بالانكليزية hypostatization. عن هذه الاشكالية

الظاهر، فالمغالطة هي الخطأ في نقد وتقويم العمل الآدبي ونجاحه في تحقيق هدف المؤلف الظاهر، فالمغالطة هي الخطأ في نقد وتقويم العمل الآدبي عن طريق تحقيق هدف الكاتب وهل أنجزه أم لا؟ بدلاً من التركيز على العمل الأدبي نفسه مثلما يريد النقد الجديد.

في هذه المقالة النقدية المهمة كانت آراء ومسات هي الطاغية ولذلك ضمها في كتابه «الايقونة اللفظية» الذي نشره عام ١٩٥٤ .

يرى ومسات أن المؤلف يجب أن يدعى كشاهد على العمل الأدبي الذي ألفه ثم تخضع شهادته لفحص دقيق في ضوء العمل الأدبي ذاته.

أما البحث عن نيات المؤلف فليست له أية علاقة بالنقد الأدبي لأن نيات المؤلف في رأيه يجب البحث عنها خارج النص أي في التاريخ وسيرة حياة المؤلف وأقواله.

ويوضح ومسات ذلك بقوله:

«إن القصيدة ليست ملك الناقد وليست ملك المؤلف أيضا» (إنها مرسلة من المؤلف منذ الولادة وتتجول حول العالم خارج طاقته على التخطيط لها والسيطرة عليها). فالقصيدة إذن ملك الجمهور، إنها تتجسد في اللغة وفي امتلاك الجمهور لها. كما أنها تدور حول إنسان أو شيء يعرفه الجمهور. ان ما قيل عن القصيدة خاضع لذات التأمل، شأنه في ذلك شأن أي قول يدخل في علم اللغة أو في علم النفس العام»(١٢).

وقد انبرى عدد من النقاد للرد على ومسات وبيردزلي فأثاروا قضية «المعنى الكلي» للنص وأن هدف المؤلف من وراء عمله الأدبي ليس المعيار الوحيد. الوحيد. يرد ومسات على ذلك بقوله:

«نحن نبحث هنا لاعن الاصول، ولا عن التأثيرات وانما عن العمل طالما أمكن عده في حد ذاته هيكلاً ذا معني. يجب ألا تختلط السمات العقلية للمؤلف ولا تأثيرات القصيدة في ذهن القارئ بالسمة الأخلاقية للمعنى الذي تعبر عنه القصيدة نفسها» (١٣).

يرى ومسات أن القصيدة موجودة في نصها اللغوي وحسب، وأن القارئ يريد من الناقد الحصيف أن يوضح العلاقة بين اللغة والمعنى. فوجود نص ثابت ينطوي على معنى ثابت كلام لاجدوى منه أمام القراءة التحليلية المتكررة للنص. فالنص الابداعي يظل يفيض بالمعاني في كل عملية قراءة وهنا لابد من إشراك القارئ في عملية تفسير النصوص.

ان هدف النقد الأساسي هو إيضاح أو إضاءة النص وعلاقة القارئ والمؤلف به.

وقد ذهب بعض النقاد إلى الظن بأن ومسات يلتقي مع النقاد البنيويين في تحديد المعنى بالنص ولكن هذا التوافق ظاهري لان البنيوية اللغوية ألغت استقلال القارئ في حين يؤكد ومسات أن النص الإبداعي هو ملك القارئ.

فالناقد البنيوي يركز على العلاقة بين الوحدات والأنساق الصغرى والانساق الكبرى، أما النقاد الجدد فهم الذين ركزوا على البناء العضوي للنص الأدبي وهو ما أطلقوا عليه بالانكليزية hypostatization. عن هذه الاشكالية

التي يواجهها النقاد يقول الناقد عبد العزيز حمودة:

«ان نقد الحداثة من بنيوية وتفكيك، انطلق من رفض عنيف للنقد الجديد. ولفترة طويلة جعل بعض النقاد المحدثين همهم هدم النقد الجديد حتى حين لم يكن لديهم بديل أو بدائل مقنعة. ومن ناحية أخرى كان نقد الحداثة تمرداً علي النقد الجديد وامتداداً له. فالنقد الجديد، برغم فشله الواضح في تطوير نظرية متكاملة للغة كانت كفيلة بإخراجه من أزمة التناقضات العديدة التي أدت إلى تراجع في النهاية، مهد الطريق لتطوير نظرية للغة والدلالة لاينكرها غلاة البنيوية أنفسهم. ومما لاشك فيه أن جذور النص الادبي المغلق والنص اللغوي المغلق الذي سيركز عليه البنيويون فيما بعد، ثم الحديث عن النص المفتوح ولانهائية المعنى عند التفككين تبدأ من داخل تربة النقد الجديد الذي يجمع بين كل هذه المتناقضات»(١٤).

أطروحات النقد التفكيكي

يفترض النقد التفكيكي أن اللغة غير ثابتة وغامضة ولذلك تنطوي على عنصر التناقض، ولأن المؤلفين كما يرى هذا النقد غير قادرين على السيطرة على اللغة، فإن النصوص تكشف من المعاني ما يتجاوز وعي المؤلفين(١٥).

هذا النقد الذي يقف بالضد تماماً من النقد الجديد أو الشكلاني اليوم بعد أن التقى معه في أكثر من محطة، يرى أن العالم لايمكن الاحاطة به وأن اللغة مراوغة وغير مستقرة بل خداعة وذلك لأن المعنى يظهر من خلال التضاد أو ما يطلق عليه «الثنائيات المتضادة binary oppositions فكلمة «ساخن» تعني ضد «بارد»، بل تستدعي هذه اللفظة، وحتى الساخن تتفاوت درجاته. ويسعى النقاد التفكيكيون إلى إظهار تناقض العمل الادبي الذي يسمونه تارة نصاً Text وتارة خطاباً discourse وأن هذا التناقض حتمي. فعلى سبيل المثال يرى جوناثان كللر Jonathan Culler أن تفكيك نص يعني إظهار كيف ينسف هذا النص الفلسفة التي جاء ليؤكدها(١٦). إن النص ماهو الاعلامات على الورق ولذلك حيثما يذهب القارئ فإنه كاتب النص وليس المؤلف الأصلي، فالنصوص مراوغة ومفتوحة لكل عملية قراءة لأنها غير نهائية المعنى، وعلى الرغم من تأكيد هذا النقد على لانهائية المعنى فبالإمكان أحياناً التقاط الماحات أو تفسيرات تفكيكية تلتقي مع النقد الماركسي(١٧). فالمؤلفون رغم اعتقادهم بفردانيتهم فإن أعمالهم تكشف عن الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي يعيشون فيه، وان كانوا لايدركون ذلك.

وهذه إحدى الطرائق التي يستنطق بها الناقد التفكيكي العمل الأدبي لأنه يعتمد أسلوب الاستجواب مع النصوص بغية الكشف عن المعنى الكامن الذي يجهله المؤلفون. وهذا يعني أن الناقد يعثر دوماً في النص على معنى خاص قد يدهش المؤلف ذاته.

إن استجواب النص واستنطاقه يعد ميزة من مزايا النقد مادامت العملية النقدية تتركز حول تحقيق معنى النصوص الادبية. ولأن النقد

التي يواجهها النقاد يقول الناقد عبد العزيز حمودة:

«ان نقد الحداثة من بنيوية وتفكيك، انطلق من رفض عنيف للنقد الجديد. ولفترة طويلة جعل بعض النقاد المحدثين همهم هدم النقد الجديد حتى حين لم يكن لديهم بديل أو بدائل مقنعة. ومن ناحية أخرى كان نقد الحداثة تمرداً على النقد الجديد وامتداداً له. فالنقد الجديد، برغم فشله الواضح في تطوير نظرية متكاملة للغة كانت كفيلة بإخراجه من أزمة التناقضات العديدة التي أدت إلى تراجع في النهاية، مهد الطريق لتطوير نظرية للغة والدلالة لاينكرها غلاة البنيوية أنفسهم. ومما لاشك فيه أن جذور النص الادبي المغلق والنص اللغوي المغلق الذي سيركز عليه البنيويون فيما بعد، ثم الحديث عن النص المفتوح ولانهائية المعنى عند التفككيين تبدأ من داخل تربة النقد الجديد الذي يجمع بين كل هذه المتناقضات»(١٤).

أطروحات النقد التفكيكي

يفترض النقد التفكيكي أن اللغة غير ثابتة وغامضة ولذلك تنطوي على عنصر التناقض، ولأن المؤلفين كما يرى هذا النقد غير قادرين على السيطرة على اللغة، فإن النصوص تكشف من المعاني ما يتجاوز وعي المؤلفين(١٥).

هذا النقد الذي يقف بالضد تماماً من النقد الجديد أو الشكلاني اليوم بعد أن التقى معه في أكثر من محطة، يرى أن العالم لايمكن الاحاطة به وأن اللغة مراوغة وغير مستقرة بل خداعة وذلك لأن المعنى يظهر من خلال التضاد أو ما يطلق عليه «الثنائيات المتضادة binary oppositions فكلمة «ساخن» تعني ضد «بارد»، بل تستدعي هذه اللفظة، وحتى الساخن تتفاوت درجاته. ويسعى النقاد التفكيكيون إلى إظهار تناقض العمل الادبي الذي يسمونه تارة نصاً Text وتارة خطاباً discourse وأن هذا التناقض حتمي. فعلى سبيل المثال يرى جوناثان كللر Jonathan Culler أن تفكيك نص يعني إظهار كيف ينسف هذا النص الفلسفة التي جاء ليؤكدها(١٦). إن النص ماهو الاعلامات على الورق ولذلك حيثما يذهب القارئ فإنه كاتب النص وليس المؤلف الأصلي، فالنصوص مراوغة ومفتوحة لكل عملية قراءة لأنها غير نهائية المعنى، وعلى الرغم من تأكيد هذا النقد على لانهائية المعنى فبالإمكان أحياناً التقاط الماحات أو تفسيرات تفكيكية تلتقي مع النقد الماركسي(١٧). فالمؤلفون رغم اعتقادهم بفردانيتهم فإن أعمالهم تكشف عن الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي يعيشون فيه، وان كانوا لايدركون ذلك.

وهذه إحدى الطرائق التي يستنطق بها الناقد التفكيكي العمل الأدبي لأنه يعتمد أسلوب الاستجواب مع النصوص بغية الكشف عن المعنى الكامن الذي يجهله المؤلفون. وهذا يعني أن الناقد يعثر دوماً في النص على معنى خاص قد يدهش المؤلف ذاته.

إن استجواب النص واستنطاقه يعد ميزة من مزايا النقد مادامت العملية النقدية تتركز حول تحقيق معنى النصوص الادبية. ولأن النقد

يرفض فكرة وجود معنى واحد للنص فقد أحدث تأثيراً إيجابياً في دراسة الأدب. ولكنّ مشكلة هذا النقد الأساسية تكمن في تبنيه مقولات ثابتة تطرح عند كل نص والادعاء بأن مؤلف النص غير قادر على إدراك كنه العمل الذي أنتجه ما دام معناه غير ثابت، وإن القارئ هو وحده الذي يستطيع فك مغاليق النصوص، وهنا تكمن الخطورة في منح القراء حق صياغة المعنى. وقد عبر فنسنت ليتش عن ذلك بقوله:

«إن المعاصرة، باعتبارها صيغة لنظرية النص والتحليل تخرب كل شيء في التقاليد تقريباً وتشكك في الافكار الموروثة عن العلامة واللغة والنص والسياق والمؤلف والقارئ ودور التاريخ وعملية التفسير وأشكال الكتابة النقدية. وفي هذا المشروع فإن المادي ينهار ليخرج شيء فظيع»(١٨).

لقد وجد التفكيك في آراء دريدا المتمرد على البنيوية ضالته فقد استغل دريدا فشل المشروع البنيوي والنزعة إلى رفض الاتباعية والنقد التاريخي والاحباط الذي وصل اليه النقاد الجدد، ليطرح مشروعه الجديد الذي جاء متناغماً مع نزعة الشك والعودة إلى الذات الديكارتية.

في مؤتمر عقدته جامعة جون هوبكنز عام ١٩٦٦ ألقى دريداً بحثاً مشهوراً بعنوان: "Structure, Sign, and Play" أطلق الشرارة الأولى للحركة التفكيكية في الولايات المتحدة(١٩) ووضع علامة استفهام كبيرة على الفلسفة الغربية منذ عصر افلاطون لاسيما الافتراضات الميتافيزيقية لهذه الفلسفة. إن مفاهيم الوحدة والمركز والوجود تعدّ من أساسيات الفكر الغربي الذي رأى دريدا في أقطاب هذا الفكر قوة مسيطرة تريد أن تفرض نفسها من خلال ثنائية معينة (الجسم/ الروح أو الخير/ الشر) ودعا إلى التمرد عليها خاصة في تركيزها على الكلام دون الكتابة قائلاً بأن للكتابة ذات الخصائص السيميولوجية التي تتمتع بها القراءة. دريدا قال بأن من المعقول اعتبار الكلام شكلاً من أشكال الكتابة كما يصح العكس أيضاً.

لقد قلب دريدا كل الموازين السابقة فأصبحت المراوغة حتمية لابد منها في كل عمليات التدليل.

ولقد أثرت آراؤه أول وهلة في الامريكيين لاسيما مدرسة ييل Yale School لا أنه من جهة أخرى أثار موجة من المعارضة لهذا التطرف الذي جاء به. ومن النقد الذي وجه له هو أنه إذا لم يكن للمعنى حدود أو وجود ثابت، فماذا عسى أن يجد الناقد في النص الذي يعالجه؟ أو ماذا يمكن أن يحقق المؤلف من وراء كتابه؟ حاول دريدا بالطبع تجنب المفاهيم الحتمية في خطابه النقدي مستخدماً الفاظاً بديلة كالاختلاف في المعنى differance أو المكمل Supplement الذي يسميه النحاة العرب الفضلة أو الاثر trace وما إلى ذلك من ألفاظ يستشف منها المراوغة ايضاً أو الحرية المطلقة في استخدام اللغة(٢٠).

هذه الحرية المطلقة، بالطبع، ستؤول إلى فوضى ولذلك وجه للنقد اتهامات قاسية لاسيما من قبل فنسنت ليتش Leich وجون إليس John Ellis وغيرهما ممن صورهم عبد

يرفض فكرة وجود معنى واحد للنص فقد أحدث تأثيراً إيجابياً في دراسة الأدب. ولكنّ مشكلة هذا النقد الأساسية تكمن في تبنيه مقولات ثابتة تطرح عند كل نص والادعاء بأن مؤلف النص غير قادر على إدراك كنه العمل الذي أنتجه ما دام معناه غير ثابت، وإن القارئ هو وحده الذي يستطيع فك مغاليق النصوص، وهنا تكمن الخطورة في منح القراء حق صياغة المعنى. وقد عبر فنسنت ليتش عن ذلك بقوله:

«إن المعاصرة، باعتبارها صيغة لنظرية النص والتحليل تخرب كل شيء في التقاليد تقريباً وتشكك في الافكار الموروثة عن العلامة واللغة والنص والسياق والمؤلف والقارئ ودور التاريخ وعملية التفسير وأشكال الكتابة النقدية. وفي هذا المشروع فإن المادي ينهار ليخرج شيء فظيع»(١٨).

لقد وجد التفكيك في آراء دريدا المتمرد على البنيوية ضالته فقد استغل دريدا فشل المشروع البنيوي والنزعة إلى رفض الاتباعية والنقد التاريخي والاحباط الذي وصل اليه النقاد الجدد، ليطرح مشروعه الجديد الذي جاء متناغماً مع نزعة الشك والعودة إلى الذات الديكارتية.

في مؤتمر عقدته جامعة جون هوبكنز عام ١٩٦٦ ألقى دريداً بحثاً مشهوراً بعنوان: "Structure, Sign, and Play" أطلق الشرارة الأولى للحركة التفكيكية في الولايات المتحدة(١٩) ووضع علامة استفهام كبيرة على الفلسفة الغربية منذ عصر افلاطون لاسيما الافتراضات الميتافيزيقية لهذه الفلسفة. إن مفاهيم الوحدة والمركز والوجود تعدّ من أساسيات الفكر الغربي الذي رأى دريدا في أقطاب هذا الفكر قوة مسيطرة تريد أن تفرض نفسها من خلال ثنائية معينة (الجسم/ الروح أو الخير/ الشر) ودعا إلى التمرد عليها خاصة في تركيزها على الكلام دون الكتابة قائلاً بأن للكتابة ذات الخصائص السيميولوجية التي تتمتع بها القراءة. دريدا قال بأن من المعقول اعتبار الكلام شكلاً من أشكال الكتابة كما يصح العكس أيضاً.

لقد قلب دريدا كل الموازين السابقة فأصبحت المراوغة حتمية لابد منها في كل عمليات التدليل.

ولقد أثرت آراؤه أول وهلة في الامريكيين لاسيما مدرسة ييل Yale School لا أنه من جهة أخرى أثار موجة من المعارضة لهذا التطرف الذي جاء به. ومن النقد الذي وجه له هو أنه إذا لم يكن للمعنى حدود أو وجود ثابت، فماذا عسى أن يجد الناقد في النص الذي يعالجه؟ أو ماذا يمكن أن يحقق المؤلف من وراء كتابه؟

حاول دريدا بالطبع تجنب المفاهيم الحتمية في خطابه النقدي مستخدماً الفاظاً بديلة كالاختلاف في المعنى differance أو المكمل Supplement الذي يسميه النحاة العرب الفضلة أو الاثر trace وما إلى ذلك من ألفاظ يستشف منها المراوغة ايضاً أو الحرية المطلقة في استخدام اللغة(٢٠).

هذه الحرية المطلقة، بالطبع، ستؤول إلى فوضى ولذلك وجه للنقد اتهامات قاسية لاسيما من قبل فنسنت ليتش Leich وجون إليس John Ellis وغيرهما ممن صورهم عبد

العزيز حمودة بقوله:
«تجربة الاستراتيجية التفكيكية في الواقع تؤكد أن المشروع الجديد فتح أبواب الجحيم على مصارعها أمام الابداع والتلقي على السواء، فهو يقدم عالماً تسوده فوضى لاتعترف بالقوانين أو السلطة أو الاحالة»(٢١).

ولكن مع الإقرار بقوة الهجمات التي وجهت للنقد التفكيكي وتهافت الكثير من أطروحاته، يلاحظ أن التفكيك حقق شعبية كبيرة في الساحة الأدبية الأمريكية منتهزاً كل فرصة سانحة لتحسين صورته وتعليب آرائه واستغلال أزمات المشاريع النقدية السابقة والتحرك لملء الفراغ الذي خلفه انسحاب النقد الجديد. إن تجسيد أزمة الخطاب النقدي العام في الستينيات كان من صنع التفكيكين وقد ساعد هذا على إظهار النقد التفكيكي بمظهر المخلص أو في الاقل أنّه الردّ المناسب على هذه الأزمة. ولقد اعتمد أقطاب التفكيك أسلوب الاستفزاز والمغامرة في حمل معول التفكيك وعدم التردد في مهاجمة الأسماء الكبيرة التي أفرزتها البنيوية وغيرها. من هذا ماتعرضت به بربارا جونسون Barbara Johnson لناقد كبير مثل رولان بارت الذي وصفت نقده بأنه مضطرب(٢٢).

لقد انطلق الخطاب النقدي التفكيكي من مبدأ عام قائم على الشك المطلق والتمرد على كل التقاليد الأدبية السابقة ورفض منهج القراءة السابق والدعوة إلى إطلاق يد القارئ في النص كيفما يحلو له. ولكن هذا الطرح لم يأخذ شكل نظرية نقدية تستند إلى قاعدة فلسفية وانما هو نوع من الممارسة التي تسمى في أدبيات النقد الحديث أحياناً استراتيجية، كما تسلط الضوء على ذلك إيرين هارفي Irene Harvey:

«ان دريدا يشرح ممارسته للتفكيك عن طريق الامثلة أو الحالات وليس عن طريق نظرية عامة أو بحث حول الموضوع. والواقع أنه يقول صراحة:

«إن التفكيك ليس نظرية أو منهجاً وليس مذهباً هرمنيوطيقياً بالقطع. بل يمكن تسميته - مؤقتاً - استراتيجية للنص، وحتى نكون أكثر دقة إنه «ممارسة» وليس نظرية(٢٣).

إن لكلّ جديد بريقاً، وهذا ما حصل للنقد الذي برز بشكل أخاذ في السبعينيات، ثم أخذ نجمه بالأفول بعد أن شغل الدنيا بالجدل المحتدم ليخلي مكانه لنظريات التلقي والقراءة التي سبقته في أشكالها الأولي ثم تزامنت معه.

ولكن ربما يكون من المناسب القول بأن الامريكيين من أمثال مللر، دي مان، هارتمان وبلوم، دخلوا خيمة التفكيك وهم مسلحون بأسلحة النقد الجديد الذي حاولوا نسف سلطته حينما بدأت تترنح، فهل ستكون الحال كذلك بين أتباع التلقي ودعاة التفكيك؟

نظرية التلقي واستجابة القارئ

نرى أن نظرية التلقي Reception Theory واستجابة القارئ Reader-response criticism هما وجهان لعملة واحدة.

فنقد التلقي الذي يركّز على دور القارئ واستجابته للنص، يؤكد الفكرة القائلة بأن القرّاء المتعددين، تتعدد طرائق استجاباتهم للنصوص الأدبية والنقدية ولذلك فإن القراء إلى جانب المؤلفين هم من يخلق المعنى.

العزيز حمودة بقوله:

«تجربة الاستراتيجية التفكيكية في الواقع تؤكد أن المشروع الجديد فتح أبواب الجحيم على مصارعها أمام الابداع والتلقي على السواء، فهو يقدم عالماً تسوده فوضى لاتعترف بالقوانين أو السلطة أو الاحالة»(٢١).

ولكن مع الإقرار بقوة الهجمات التي وجهت للنقد التفكيكي وتهافت الكثير من أطروحاته، يلاحظ أن التفكيك حقق شعبية كبيرة في الساحة الأدبية الأمريكية منتهزاً كل فرصة سانحة لتحسين صورته وتعليب آرائه واستغلال أزمات المشاريع النقدية السابقة والتحرك لملء الفراغ الذي خلفه انسحاب النقد الجديد. إن تجسيد أزمة الخطاب النقدي العام في الستينيات كان من صنع التفكيكين وقد ساعد هذا على إظهار النقد التفكيكي بمظهر المخلص أو في الاقل أنّه الردّ المناسب على هذه الأزمة. ولقد اعتمد أقطاب التفكيك أسلوب الاستفزاز والمغامرة في حمل معول التفكيك وعدم التردد في مهاجمة الأسماء الكبيرة التي أفرزتها البنيوية وغيرها. من هذا ماتعرضت به بربارا جونسون Barbara Johnson لناقد كبير مثل رولان بارت الذي وصفت نقده بأنه مضطرب(٢٢).

لقد انطلق الخطاب النقدي التفكيكي من مبدأ عام قائم على الشك المطلق والتمرد على كل التقاليد الأدبية السابقة ورفض منهج القراءة السابق والدعوة إلى إطلاق يد القارئ في النص كيفما يحلو له. ولكن هذا الطرح لم يأخذ شكل نظرية نقدية تستند إلى قاعدة فلسفية وانما هو نوع من الممارسة التي تسمى في أدبيات النقد الحديث أحياناً استراتيجية، كما تسلط الضوء على ذلك إيرين هارفي Irene Harvey:

«ان دريدا يشرح ممارسته للتفكيك عن طريق الامثلة أو الحالات وليس عن طريق نظرية عامة أو بحث حول الموضوع. والواقع أنه يقول صراحة:

«إن التفكيك ليس نظرية أو منهجاً وليس مذهباً هرمنيوطيقياً بالقطع. بل يمكن تسميته – مؤقتاً – استراتيجية للنص، وحتى نكون أكثر دقة إنه «ممارسة» وليس نظرية(٢٣).

إن لكلّ جديد بريقاً، وهذا ما حصل للنقد الذي برز بشكل أخاذ في السبعينيات، ثم أخذ نجمه بالأفول بعد أن شغل الدنيا بالجدل المحتدم ليخلي مكانه لنظريات التلقي والقراءة التي سبقته في أشكالها الأولي ثم تزامنت معه.

ولكن ربما يكون من المناسب القول بأن الامريكيين من أمثال مللر، دي مان، هارتمان وبلوم، دخلوا خيمة التفكيك وهم مسلحون بأسلحة النقد الجديد الذي حاولوا نسف سلطته حينما بدأت تترنح، فهل ستكون الحال كذلك بين أتباع التلقي ودعاة التفكيك؟

نظرية التلقي واستجابة القارئ

نرى أن نظرية التلقي Reception Theory واستجابة القارئ Reader-response criticism هما وجهان لعملة واحدة.

فنقد التلقي الذي يركّز على دور القارئ واستجابته للنص، يؤكد الفكرة القائلة بأن القرّاء المتعددين، تتعدد طرائق استجاباتهم للنصوص الأدبية والنقدية ولذلك فإن القراء إلى جانب المؤلفين هم من يخلق المعنى.

والواقع هو أن أي عملية قراءة تخلق استجابة من نوع معين، وقد تخلق قراءة النصوص الأدبية نوعاً من الاستجابة النمطية بسبب طبيعةالنص، إلا أنّ النقاد المتمرّسين لايميلون للقول بهذه النمطية لأنهم يرون أن عمليّة القراءة أعقد من ذلك بكثير وقد تجاذبتها آراء ومذاهب نقدية مختلفة لاسيما النقد النفساني ونقد التلقي.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو هل أنّ الاستجابة لقراءة الأعمال الأدبية والنصوص النقدية تكون استجابة جمالية خالصة، لأنها استجابة لعمل فني، وليست أستجابة لشيء آخر له وجود في الحياة العامة؟

إن إشكالية النقد الذي يقوم على نظرية التلقي تتمثل في بعض أوجهها في أن القراء تختلف نظرتهم للحياة مثلما تختلف تجاربهم وثقافاتهم ولذلك ستكون استجاباتهم متباينة، كما أن الكثير من الأعمال الأدبية لاتنطوي علي حالات تشبه بشكل واضح الحياة اليومية(٢٤). ان معظم قرّاء شكسبير اليوم ليسوا من الانكليز الاليزابيثيين وعلى هذا الاساس فإنه استجاباتهم للنص الشكسبيري ليست استجابة عرقية أو مذهبية، وإنما حالة تقع في وعي القارئ.

نعم إن الكاتب المبدع والشاعر الخلاق والفنان الأصيل هو ذلك الذي يرسم الواقع بدقة ويتمثل حالاته المختلفة بحيث ينقل قارئه إلى الواقع الذي تجسده أعماله الفنية، إلا أن العلاقة بين القارئ وبين الواقع الذي تجسده هذه الأعمال ليست علاقة متكاملة، بل ان بعض الأعمال الأدبية القديمة أصبحت لايطيقها الذوق العام المعاصر.

وعلى هذا الأساس يقوم نقد التلقي على أن معنى العمل الادبي ليس مجرد شيء وضعه المؤلف، فالمفسرون في هذه النظرية النقدية لايفكون شفرة القصيدة، بل إنهم يصنعونها على حد قول ستانلي فيش Stanley Fish أحد دعاة التلقي واستجابة القراء.

هنا ينبري الناقد الالماني هانز روبرت ياوس Jauss ليقول بأن العمل الادبي يوجه فقط في «التفسير الجمعي» Collective interpretation لأجيال متوالية من القراء، فكل مجموعة من القرآء تستجيب للنص الأدبي من خلال عدسات أفق خاص من التقاليد والقواعد التي يطلق عليها ياوس اسم التوقعات expectations(٢٤) فليس ثمة شك بأن ياوس متأثر بآراء كادامير التأويلية إلا أنه طور نوعاً جديداً من التاريخ الادبي معتمداً على أفكار كادامير وهوسرل. ركز ياوس على الاستجابة reception (التلقي) للنص منذ ولادته حتى الحاضر ولم يركز على النص ذاته أو على مؤلفه أو التأثيرات الادبية الأخرى. وهنا تجدر الاشارة إلى أن النقد الظاهراتي ينطوي على القراءة الداخلية للنص(٢٥).

لقد اختلفت الآراء حول سلطة القارئ التي تمنحها إياها نظرية التلقي، فمن النقاد المحدثين من قال بأن القارئ يبني أو بالأحرى يعيد بناء النص تحت إشراف دقيق من لدن المؤلف. وهذا يعني أن المؤلف يتمتع بالسلطة الكافية لبناء النص وفك رموز الفكرة بالشكل

والواقع هو أن أي عملية قراءة تخلق استجابة من نوع معين، وقد تخلق قراءة النصوص الأدبية نوعاً من الاستجابة النمطية بسبب طبيعةالنص، إلا أنّ النقاد المتمرّسين لايميلون للقول بهذه النمطية لأنهم يرون أن عمليّة القراءة أعقد من ذلك بكثير وقد تجاذبتها آراء ومذاهب نقدية مختلفة لاسيما النقد النفساني ونقد التلقي.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو هل أنّ الاستجابة لقراءة الأعمال الأدبية والنصوص النقدية تكون استجابة جمالية خالصة، لأنها استجابة لعمل فني، وليست أستجابة لشيء آخر له وجود في الحياة العامة؟

إن إشكالية النقد الذي يقوم على نظرية التلقي تتمثل في بعض أوجهها في أن القراء تختلف نظرتهم للحياة مثلما تختلف تجاربهم وثقافاتهم ولذلك ستكون استجاباتهم متباينة، كما أن الكثير من الأعمال الأدبية لاتنطوي علي حالات تشبه بشكل واضح الحياة اليومية(٢٤).

ان معظم قرّاء شكسبير اليوم ليسوا من الانكليز الاليزابيثيين وعلى هذا الاساس فإنه استجاباتهم للنص الشكسبيري ليست استجابة عرقية أو مذهبية، وإنما حالة تقع في وعي القارئ.

نعم إن الكاتب المبدع والشاعر الخلاق والفنان الأصيل هو ذلك الذي يرسم الواقع بدقة ويتمثل حالاته المختلفة بحيث ينقل قارئه إلى الواقع الذي تجسده أعماله الفنية، إلا أن العلاقة بين القارئ وبين الواقع الذي تجسده هذه الأعمال ليست علاقة متكاملة، بل ان بعض الأعمال الأدبية القديمة أصبحت لايطيقها الذوق العام المعاصر.

وعلى هذا الأساس يقوم نقد التلقي على أن معنى العمل الادبي ليس مجرد شيء وضعه المؤلف، فالمفسرون في هذه النظرية النقدية لايفكون شفرة القصيدة، بل إنهم يصنعونها على حد قول ستانلي فيش Stanley Fish أحد دعاة التلقي واستجابة القراء.

هنا ينبري الناقد الالماني هانز روبرت ياوس Jauss ليقول بأن العمل الادبي يوجه فقط في «التفسير الجمعي» Collective interpretation لأجيال متوالية من القراء، فكل مجموعة من القرآء تستجيب للنص الأدبي من خلال عدسات أفق خاص من التقاليد والقواعد التي يطلق عليها ياوس اسم التوقعات expectations(٢٤) فليس ثمة شك بأن ياوس متأثر بآراء كادامير التأويلية إلا أنه طور نوعاً جديداً من التاريخ الادبي معتمداً على أفكار كادامير وهوسرل.

ركز ياوس على الاستجابة reception (التلقي) للنص منذ ولادته حتى الحاضر ولم يركز على النص ذاته أو على مؤلفه أو التأثيرات الادبية الأخرى. وهنا تجدر الاشارة إلى أن النقد الظاهراتي ينطوي على القراءة الداخلية للنص(٢٥).

لقد اختلفت الآراء حول سلطة القارئ التي تمنحها إياها نظرية التلقي، فمن النقاد المحدثين من قال بأن القارئ يبني أو بالأحرى يعيد بناء النص تحت إشراف دقيق من لدن المؤلف. وهذا يعني أن المؤلف يتمتع بالسلطة الكافية لبناء النص وفك رموز الفكرة بالشكل

الذي يراه، وهذا مايجعل القارئ مجبراً على إدراك معنى النص على وفق ما هدف إليه المؤلف، وقد سميت هذه النظرة بالنظرة «الموضوعية» Objective view طالما أن القارئ ينظر بايجابية إلى النص ويتأمل ما وضعه المؤلف فيه.

أما النظرة الأخرى فهي ذاتية Subjective تقول بأن القارئ هو الذي يؤسس معنى النص حسب شخصيته وهويته السيكولوجية، ومن هذه النظرة الذاتية تنبع نظرة متطرفة تقول بأنه لايوجد مثل هذا الشيء الذي يدعى أدباً، بل هناك نصوص فقط بعض منها ينظر فيه القراء بطريقة نخبوية خاصة(٢٦).

لقد كانت النظرة التقليدية أو الاتباعية traditional للنص ترى أن النص هو الوحيد الذي يحدد معناه، سواء حدث التطهير Catharsis في النص أو في ذات القارئ، فالنص يظل السبب الفاعل والسلطة الوحيدة للمعنى.

إن الجدل اليوم محتدم حول حق القارئ في تفسير النص وإعطائه معنى. فالقارئ مع النص يشتركان في صنع المعنى على حد ماذهب اليه أرسطو، في حديثه عن عملية التطهير التي يمر بها من يشاهد عملاً تراجيدياً.

أحد تفسيرات التطهير عند أرسطو يقول بأن أرسطو يصف التأثير الذي يقع على عواطف المشاهد ومشاعره وهو يراقب عملاً مأساوياً يندمج في تفاصيله. إن المشاهد يشارك بشكل تفويضي في أفعال بطل التراجيديا ويتعلم من خلال التأثيرات التي تقع عليه كإثارة الخوف أو الشفقة، ان النزعات الشريرة للبطل مدمرة، وأنه تعلم كيف يتجنبها في حياته. وثمة تفسير معروف آخر يقول بأن الصراعات العاطفية لدي مشاهد التراجيديا تجد لها حلاً وأن معاناته الداخلية وجدت فرصة في أن تلقى على عاتق البطل التراجيدي، وهذا التفسير الاخير نفساني، أثار نقاشاً طويلاً(٢٧).

لقد سعى أتباع نظرية التلقي وإستجابة القارئ إلى التعكز على آراء أرسطو في التراجيديا وما تحدثه مشاهدتها من آثار عاطفية تمنحه فرصة للتخلص من شحنات عاطفية تعتمل في ذاته.

والسؤال القائم هو: هل النص أم القارئ هو الذي يحدد عملية التفسير؟ إذ يرى بعض الكتاب أن النص يستولي تماماً على تلقي القارئ. ولكن نشاط القارئ من جهة أخرى يعد أساسياً في هذه المسألة لاسيما بالنسبة للنقد الذاتي Subjective Criticism.

من الحقائق المعروفة أنه لايوجد مؤلف يستطيع كلياً السيطرة على استجابة القارئ والتحكم في ردود أفعاله ومواقفه في كل تفصيلات النص، مهما كان هذا النص محكم البناء ومهما كان المؤلف عارفاً ماهراً بارعاً في اختيار كلماته وعباراته ومواقفه. هناك دوماً الكثير مما يترك لخيال القارئ، هناك ثغرات ومراوغات على حد قول فولغانغ آيزر Wolfgang Iser أحد أبرز أقطاب نظرية التلقي. ان بعض هذه الثغرات يملؤها خيال القارئ وبعضها لا.

لقد تعرض النظرة الذاتية في هذا الخطاب النقدي والقائلة بأن القارئ هو الذي يحدد معنى النص للارتباك، لأن ذلك في المحصلة

الذي يراه، وهذا مايجعل القارئ مجبراً على إدراك معنى النص على وفق ما هدف إليه المؤلف، وقد سميت هذه النظرة بالنظرة «الموضوعية» Objective view طالما أن القارئ ينظر بايجابية إلى النص ويتأمل ما وضعه المؤلف فيه.

أما النظرة الأخرى فهي ذاتية Subjective تقول بأن القارئ هو الذي يؤسس معنى النص حسب شخصيته وهويته السيكولوجية، ومن هذه النظرة الذاتية تنبع نظرة متطرفة تقول بأنه لايوجد مثل هذا الشيء الذي يدعى أدباً، بل هناك نصوص فقط بعض منها ينظر فيه القراء بطريقة نخبوية خاصة[٢٦].

لقد كانت النظرة التقليدية أو الاتباعية traditional للنص ترى أن النص هو الوحيد الذي يحدد معناه، سواء حدث التطهير Catharsis في النص أو في ذات القارئ، فالنص يظل السبب الفاعل والسلطة الوحيدة للمعنى.

إن الجدل اليوم محتدم حول حق القارئ في تفسير النص وإعطائه معنى. فالقارئ مع النص يشتركان في صنع المعنى على حد ماذهب اليه أرسطو، في حديثه عن عملية التطهير التي يمر بها من يشاهد عملاً تراجيدياً.

أحد تفسيرات التطهير عند أرسطو يقول بأن أرسطو يصف التأثير الذي يقع على عواطف المشاهد ومشاعره وهو يراقب عملاً مأساوياً يندمج في تفاصيله. إن المشاهد يشارك بشكل تفويضي في أفعال بطل التراجيديا ويتعلم من خلال التأثيرات التي تقع عليه كإثارة الخوف أو الشفقة، ان النزعات الشريرة للبطل مدمرة، وأنه تعلم كيف يتجنبها في حياته. وثمة تفسير معروف آخر يقول بأن الصراعات العاطفية لدي مشاهد التراجيديا تجد لها حلاً وأن معاناته الداخلية وجدت فرصة في أن تلقى على عاتق البطل التراجيدي، وهذا التفسير الاخير نفساني، أثار نقاشاً طويلاً[٢٧].

لقد سعى أتباع نظرية التلقي وإستجابة القارئ إلى التعكز على آراء أرسطو في التراجيديا وما تحدثه مشاهدتها من آثار عاطفية تمنحه فرصة للتخلص من شحنات عاطفية تعتمل في ذاته.

والسؤال القائم هو: هل النص أم القارئ هو الذي يحدد عملية التفسير؟ إذ يرى بعض الكتاب أن النص يستولي تماماً على تلقي القارئ. ولكن نشاط القارئ من جهة أخرى يعد أساسياً في هذه المسألة لاسيما بالنسبة للنقد الذاتي Subjective Criticism.

من الحقائق المعروفة أنه لايوجد مؤلف يستطيع كلياً السيطرة على استجابة القارئ والتحكم في ردود أفعاله ومواقفه في كل تفصيلات النص، مهما كان هذا النص محكم البناء ومهما كان المؤلف عارفاً ماهراً بارعاً في اختيار كلماته وعباراته ومواقفه. هناك دوماً الكثير مما يترك لخيال القارئ، هناك ثغرات ومراوغات على حد قول فولغانغ آيزر Wolfgang Iser أحد أبرز أقطاب نظرية التلقي. ان بعض هذه الثغرات يملؤها خيال القارئ وبعضها لا.

لقد تعرض النظرة الذاتية في هذا الخطاب النقدي والقائلة بأن القارئ هو الذي يحدد معنى النص للارتباك، لأن ذلك في المحصلة

يعني ان لكل قارئ فكرة مختلفة عن معنى النص، فكرة تجسد تفكيره الخاص، وهذا مايجعل القارئ على غرار «نرسيس» Narcisuss الذي تطلع الي صورته في بركة ماء فظن أنه فتى «في غاية الجمال والوسامة، في حين أنه في الواقع لم يشاهد سوى انعكاس هيئته على سطح الماء(٢٨).

ويركز نقد التلقي على توقعات القارئ المسبقة وهو يقدم على قراءة النص. فالقارئ هنا ليس قارئاً عادياً وانما هو قارئ خبير عرف قواعد الادب وجماليات الابداع، ولذلك يستطيع أن يستخلص معنى» للنص من تفاعل بناء النص ومعناه الكامن، فالخصائص النصية يقوم القارئ باكتشافها. وكان رومان انكاردن Roman Ingarden تلميذ هوسرل قد شبه النص بوجود كلي totality متكون من عدة طبقات Strata، من مستوى الكلمة الى مستوى الأركان المنظمة، وهذا مايتجلى في كون النصوص الروائية والادبية مراوغة ويجب أن يتنبه القارئ لذلك.

وهذا لايعني أن القارئ يستطيع أن يجعل النص يعطي المعنى الذي يبغيه هو، وذلك لأن الأركان المنظمة من النص تقدم هيكلاً من المعاني أو البنى التي تستدعي التلقي، وهي التي تحفز القارئ للاستجابة بطريقة معينة. إن رحلة القارئ مع العمل الأدبي عملية مستمرة لتكييف وجهة نظر باتجاه ما. نحن نختزن في ذاكرتنا توقعات معينة قائمة على ذاكرتنا لأشخاص أو أحداث، إلا أنّ هذه المتوقعات تتطور باستمرار مع مسيرة النص. لذلك نحن نفهم قراءة معينة أو تفسيراً معيناً إذا أدركنا كذلك الاستجابة الشخصية للقارئ وتاريخ تطوره النفسي، فلقد أصبح من المتعذر أو الصعب جداً التحدث عن معنى النص بمعزل عن استجابة القارئ له. إن المعرفة يصنعها الانسان وليست ملقاة علي قارعة الطريق كما يقول بليتش Bleich الذي يميز بين استجابة القارئ الآنية Spontaneous للنص، وبين التعبير الموضوعي لمعنى النص. ولكن إذا أراد القارئ أن يفهم النص الادبي أو النقدي، عليه أن يكون موضوعياً تماماً وأن يكون ذهنه متلقياً متفتحاً وهذا ماتراه مدرسة جنيف من النقاد التي تضم من بين أعضائها البارزين جورج بوليه George Poulet وفولفغانغ آيزر Iser الذي دافع بحرارة عن عملية القراءة ذاتها قائلاً إنها عملية تتكشف تدريجياً، ومن خلالها يستطلع القارئ وجوه النص المختلفة.

وفي هذا السياق نرى من المناسب الإشارة إلى أن كلاً من ريتشاردز وإمبسون أظهر اهتماماً كبيراً بسيكولوجية القراءة، فكان ريتشاردز يرى أن الشعر قادر على احداث تغيرات في ذهن ا القارئ. ومن المعروف أن هذا الناقد الكبير يتناول الادب من وجهة نظر القارئ اكثر مما يتناوله من وجهة نظر المؤلف(٢٩).

أما إمبسون فقد اهتم بالأساليب الفطرية لدى القراء في سعيهم لادراك معاني النصوص وقد أثرت آراؤه في النقاد المحدثين ومنهم جوناثان كللر J.Culler الذي ذهب إلى أن أقوال المتحدث تكون مفهومة من قبل الآخرين فقط لأن اللغة تضم في طياتها هذه الأقوال، فأرجع الأذهان

يعني ان لكل قارئ فكرة مختلفة عن معنى النص، فكرة تجسد تفكيره الخاص، وهذا مايجعل القارئ على غرار «نرسيس» Narcisuss الذي تطلع الي صورته في بركة ماء فظن أنه فتى «في غاية الجمال والوسامة، في حين أنه في الواقع لم يشاهد سوى انعكاس هيئته على سطح الماء(٢٨).

ويركز نقد التلقي على توقعات القارئ المسبقة وهو يقدم على قراءة النص. فالقارئ هنا ليس قارئاً عادياً وانما هو قارئ خبير عرف قواعد الادب وجماليات الابداع، ولذلك يستطيع أن يستخلص معنى» للنص من تفاعل بناء النص ومعناه الكامن، فالخصائص النصية يقوم القارئ باكتشافها. وكان رومان انكاردن Roman Ingarden تلميذ هوسرل قد شبه النص بوجود كلي totality متكون من عدة طبقات Strata، من مستوى الكلمة الى مستوى الأركان المنظمة، وهذا مايتجلى في كون النصوص الروائية والادبية مراوغة ويجب أن يتنبه القارئ لذلك.

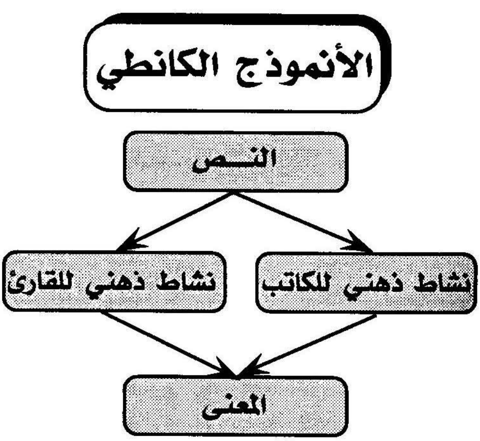
وهذا لايعني أن القارئ يستطيع أن يجعل النص يعطي المعنى الذي يبغيه هو، وذلك لأن الأركان المنظمة من النص تقدم هيكلاً من المعاني أو البنى التي تستدعي التلقي، وهي التي تحفز القارئ للاستجابة بطريقة معينة. إن رحلة القارئ مع العمل الأدبي عملية مستمرة لتكييف وجهة نظر باتجاه ما. نحن نختزن في ذاكرتنا توقعات معينة قائمة على ذاكرتنا لأشخاص أو أحداث، إلا أنّ هذه للتوقعات تتطور باستمرار مع مسيرة النص. لذلك نحن نفهم قراءة معينة أو تفسيراً معيناً إذا أدركنا كذلك الاستجابة الشخصية للقارئ وتاريخ تطوره النفسي، فلقد أصبح من المتعذر أو الصعب جداً التحدث عن معنى النص بمعزل عن استجابة القارئ له. إن المعرفة يصنعها الانسان وليست ملقاة علي قارعة الطريق كما يقول بليتش Bleich الذي يميز بين استجابة القارئ الآنية Spontaneous للنص، وبين التعبير الموضوعي لمعنى النص. ولكن إذا أراد القارئ أن يفهم النص الادبي أو النقدي، عليه أن يكون موضوعياً تماماً وأن يكون ذهنه متلقياً متفتحاً وهذا ماتراه مدرسة جنيف من النقاد التي تضم من بين أعضائها البارزين جورج بوليه George Poulet وفولغانغ آيزر Iser الذي دافع بحرارة عن عملية القراءة ذاتها قائلاً إنها عملية تتكشف تدريجياً، ومن خلالها يستطلع القارئ وجوه النص المختلفة.

وفي هذا السياق نرى من المناسب الإشارة إلى أن كلاً من ريتشاردز وإمبسون أظهر اهتماماً كبيراً بسيكولوجية القراءة، فكان ريتشاردز يرى أن الشعر قادر على احداث تغيرات في ذهن ا القارئ. ومن المعروف أن هذا الناقد الكبير يتناول الادب من وجهة نظر القارئ اكثر مما يتناوله من وجهة نظر المؤلف(٢٩).

أما إمبسون فقد اهتم بالأساليب الفطرية لدى القراء في سعيهم لادراك معاني النصوص وقد أثرت آراؤه في النقاد المحدثين ومنهم جوناثان كللر J.Culler الذي ذهب إلى أن أقوال المتحدث تكون مفهومة من قبل الآخرين فقط لأن اللغة تضم في طياتها هذه الأقوال، فأرجع الأذهان

إلى آراء سوسير الذي تبنت البنيوية أنموذجه اللغوي، القائل بأنّ النص مجموعة من المتقابلات الثنائية حيث تمثل كل كلمة حضوراً يستدعي كلمة غائبة لتحديد الدلالة الحاضرة، فالبارد يستدعي الساخن وهكذا، فالمعنى إذن، لاوجود له إلا داخل النص.

ان إلغاء النص وقصدية المؤلف هما مركز التقاء التلقي والتفكيك، لكن التفكيكين أعطوا القارئ حرية مطلقة إلى حد أنهم قالوا بأن القارئ هو الذي يكتب أو يعيد كتابة النص وهذا ما مهد للقراءات اللانهائية. في حين تنقل نظرية التلقي المعنى من داخل بنى النص وعلاقاتها بالانساق إلى المتلقي. ولم تنكر هذه النظرية وظيفة النقد في إضاءة النص سواء من داخله أم من خارجه وتقديمه إلى المتلقي وهذا ما ينسجم مع ما ذهب اليه كانط في قوله ان معنى النص يفهم في ضوء النشاط الذهني الذي يجري في عقل المؤلف أو عقل القارئ.



ومن هذا يستشف أن كانط يؤكد على دور الخيال في خلق الأشياء ومنها المعاني، وقد وافقه على معظم آرائه الكاتب والفيلسوف سارتر(٣٠).

يقول سارتر في مقاله الشهير «لماذا نكتب»؟ :Why Write?

«طالما أن الابداع لايتحقق الا بالقراءة، وطالما أن الفنان قد أوكل للاخر مهمة تنفيذ ما كان بدأه، وطالما أنه في وعي القارئ فقط يجد أهميته الأساسية لعمله، فإن العمل الأدبي كله هو مناشدة.

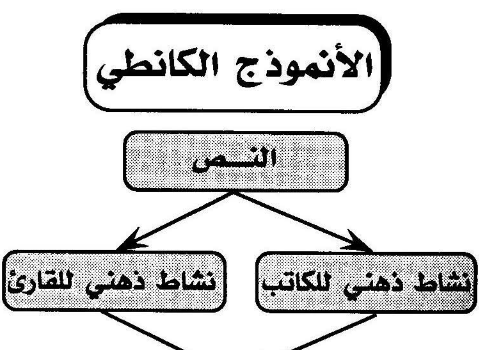
أن تكتبَ يعني أن تناشدَ القارئ تحقيقَ الوجودِ الفعلي لما قمتَ بالكشف عنه من خلال اللغة(٣١).

مشكلات النص النقدي

لقد جاءت هذه الصفحات لتسلط الضوء على طبيعة الاتجاهات أو المشاريع النقدية الحديثة ونقاط الالتقاء والاختلاف فيما بينها وتبيان حجم التناقض الذي انطوت عليه أطروحاتها. فالنقد الجديد كما ألمحنا سلفاً جاء على أنقاض النقد التأريخي ليطرح مشروعه المتمرد على المنهج الاتباعي، إلا أنه فشل في طرح نظرية نقدية تستند إلى فلسفة متماسكة، بالرغم من الشعبية التي حققها في القارتين الأوروبية والأمريكية. ثم جاءت البنيوية لتطرح النموذج اللغوي ومشروعها الطموح في تحقيق علمية النقد، إلاّ أنها فشلت في تحقيق المعنى إذ حاولت اعتماد منهج علمي ليطبق على نص إبداعي أدبي ممّا أوقعَ النقادَ البنيويين في تناقُضَات كبيرة ففشل مَشْرُوعُهم في إنارة النص. تحرّك البنيويّون في النسق نَحْوَ النص الفردي مُعتمدين على نَمُوذَجَ للتحليل رُسمَ على غِرَارِ

إلى آراء سوسير الذي تبنت البنيوية أنموذجه اللغوي، القائل بأنّ النص مجموعة من المتقابلات الثنائية حيث تمثل كل كلمة حضوراً يستدعي كلمة غائبة لتحديد الدلالة الحاضرة، فالبارد يستدعي الساخن وهكذا، فالمعنى إذن، لاوجود له إلا داخل النص.

ان إلغاء النص وقصدية المؤلف هما مركز التقاء التلقي والتفكيك، لكن التفكيكين أعطوا القارئ حرية مطلقة إلى حد أنهم قالوا بأن القارئ هو الذي يكتب أو يعيد كتابة النص وهذا ما مهد للقراءات اللانهائية. في حين تنقل نظرية التلقي المعنى من داخل بنى النص وعلاقاتها بالانساق إلى المتلقي. ولم تنكر هذه النظرية وظيفة النقد في إضاءة النص سواء من داخله أم من خارجه وتقديمه إلى المتلقي وهذا ما ينسجم مع ما ذهب اليه كانط في قوله ان معنى النص يفهم في ضوء النشاط الذهني الذي يجري في عقل المؤلف أو عقل القارئ.



ومن هذا يستشف أن كانط يؤكد على دور الخيال في خلق الأشياء ومنها المعاني، وقد وافقه على معظم آرائه الكاتب والفيلسوف سارتر(٣٠).

يقول سارتر في مقاله الشهير «لماذا نكتب»؟ Why Write?:

«طالما أن الابداع لايتحقق الا بالقراءة، وطالما أن الفنان قد أوكل للاخر مهمة تنفيذ ما كان بدأه، وطالما أنه في وعي القارئ فقط يجد أهميته الأساسية لعمله، فإن العمل الأدبي كله هو مناشدة.

أن تكتبَ يعني أن تناشدَ القارئ تحقيقَ الوجودِ الفعلي لما قمتَ بالكشف عنه من خلال اللغة(٣١).

مشكلات النص النقدي

لقد جاءت هذه الصفحات لتسلط الضوء على طبيعة الاتجاهات أو المشاريع النقدية الحديثة ونقاط الالتقاء والاختلاف فيما بينها وتبيان حجم التناقض الذي انطوت عليه أطروحاتها. فالنقد الجديد كما ألمحنا سلفاً جاء على أنقاض النقد التأريخي ليطرح مشروعه المتمرد على المنهج الاتباعي، إلا أنه فشل في طرح نظرية نقدية تستند إلى فلسفة متماسكة، بالرغم من الشعبية التي حققها في القارتين الأوروبية والأمريكية. ثم جاءت البنيوية لتطرح النموذج اللغوي ومشروعها الطموح في تحقيق علمية النقد، إلاّ أنها فشلت في تحقيق المعنى إذ حاولت اعتماد منهج علمي ليطبق على نص إبداعي أدبي ممّا أوقعَ النقادَ البنيويين في تناقُضَات كبيرة ففشل مَشْرُوعُهم في إنارة النص. تحرّك البنيويّون في النسق نَحْوَ النص الفرديَ مُعتمدِين على نَمُوذَجَ للتحليل رُسمَ على غِرَارِ

النموذج اللغوي، إلا أنَهم اكتشفوا، أن هذا النموذجَ فشل في تحقيق المعنى أو الدلالة، بسبب انهماكهم في تحديد الانساق والانظمة وطرائق عملها، في حين أن النموذج اللغوي لاينطبق بالضرورة على الأنظمة غير اللغوية. أما المشروع التفكيكي فقد جاء مناقضاً للبنيوية، بل ثورة وتمرداً عليها، فرفض علمية النقد وطرح الشك ولانهائية المعنى وأطلق يد القارئ في النص، فخلق النقاد الجدد حالة من الفوضى الدلالية باستبدالهم علمية النقد بأدبية اللغة النقدية التي أريد لها في المشروع أن تكون لغة إبداع، فالنص النقدي عندهم هو نص أدبي كتب بلغة أولي وليست لغة شارحة أو مابعد لغة MetaLanguage. وقد أدى هذا ببعض النقاد إلي التصرف وكأن النقد غاية وليس الهدف منه إضاءة النص وتبيان جمالياته. بهذا يلتقي أقطاب التفكيك الأمريكيون مع الفرنسيين الذين كانوا يرون أن لغة النقد (الميتا لغة النقدية) ليست أقل إبداعاً من نص الاعمال الادبية وأن من حق هذه اللغة استخدام كل ألاعيب النص الأدبي.

«فإذا كانت الوحدات المكونة للنص في حالة لعب حر، اذن لاتوجد قراءة نقدية واحدة، بل إن كل قراءة نقدية هي في حقيقة الامر فشل الناقد في قراءة النص، وحتى تفسح المجال من جديد بصورة لانهائية. وهكذا يستبدل بالمفهوم التقليدي لتعدد قراءات النص الواحد حسب قدرته على الايحاء عن طريق الرمز، مفهوم لانهائية القراءات»(٣٢). والواقع ان إمعان النظر في هذه الكلمات التي صاغها في الأصل فنسنت ليتش Leich يعني غياب النص أو عدم الاعتراف بوجوده أصلاً فضلاً عن إنكار وجود مؤلفه. ولعل ما رددته حكمت الخطيب لايخرج عن هذا الاطار:

«نحن القراء، طرف في علاقة طرفها الاخر النص. نحن نبدع النصوص حين نقرأها ونحن بالقراءة نقيم حياة النصوص أو نشهد على موتها. أن نمارس النقد معناه أن نشارك في دورة الحياة لثقافتنا. ننتج حياة هذه الثقافة لتنتج بدورها حياتنا الافضل(٣٣).

كما أن مفهوم «القراءة» قد تجاذبته اتجاهات عديدة وذهب فيه النقاد مذاهب شتى، حتى أثقلت النصوص النقدية التي تناولته بالآراء المتباينة والمتناقضة بحيث يحتاج النقد الادبي المعاصر الذي ورث هذا التراث النقدي إلي أن يبلور نظرة موضوعية لمعنى القراءة ومعنى النص. ففي «شعرية النثر» Poetique de la Prose يقول تودوروف Todorov بأن المناهج النقدية السائدة، إما تبحث من خلال النص عن شيء خارج النص، المؤلف أو المجتمع مثلاً، أو تسعى لايضاح النص عن طريق الشرح والتعليق وهو مايمكن وصفه في المحصلة النهائية بإعادة صياغة Paraphrase وهذه عملية التفاف واضحة. بدلاً من ذلك يطرح تودوروف مقاربة أو أسلوباً approach لدراسة النثر تركز حول شعرية النثر، أي المبادئ العامة التي تجسدها الأعمال الفردية ذاتها.

إن هذه المقاربة تستلزم اهتماماً دقيقاً بالعمل

النموذج اللغوي، إلا أنَهَم اكتشفوا، أن هذا النموذجَ فشل في تحقيق المعنى أو الدلالة، بسبب انهماكهم في تحديد الانساق والانظمة وطرائق عملها، في حين أن النموذج اللغوي لاينطبق بالضرورة على الأنظمة غير اللغوية. أما المشروع التفكيكي فقد جاء مناقضاً للبنيوية، بل ثورة وتمرداً عليها، فرفض علمية النقد وطرح الشك ولانهائية المعنى وأطلق يد القارئ في النص، فخلق النقاد الجدد حالة من الفوضى الدلالية باستبدالهم علمية النقد بأدبية اللغة النقدية التي أريد لها في المشروع أن تكون لغة إبداع، فالنص النقدي عندهم هو نص أدبي كتب بلغة أولي وليست لغة شارحة أو مابعد لغة MetaLanguage. وقد أدى هذا ببعض النقاد إلي التصرف وكأن النقد غاية وليس الهدف منه إضاءة النص وتبيان جمالياته. بهذا يلتقي أقطاب التفكيك الأمريكيون مع الفرنسيين الذين كانوا يرون أن لغة النقد (الميتا لغة النقدية) ليست أقل إبداعاً من نص الاعمال الادبية وأن من حق هذه اللغة استخدام كل ألاعيب النص الأدبي.

«فإذا كانت الوحدات المكونة للنص في حالة لعب حر، اذن لاتوجد قراءة نقدية واحدة، بل إن كل قراءة نقدية هي في حقيقة الامر فشل الناقد في قراءة النص، وحتى تفسح المجال من جديد بصورة لانهائية. وهكذا يستبدل بالمفهوم التقليدي لتعدد قراءات النص الواحد حسب قدرته على الايحاء عن طريق الرمز، مفهوم لانهائية القراءات»(٣٢). والواقع ان إمعان النظر في هذه الكلمات التي صاغها في الأصل فنسنت ليتش Leich يعني غياب النص أو عدم الاعتراف بوجوده أصلاً فضلاً عن إنكار وجود مؤلفه. ولعل ما رددته حكمت الخطيب لايخرج عن هذا الاطار:

«نحن القراء، طرف في علاقة طرفها الاخر النص. نحن نبدع النصوص حين نقرأها ونحن بالقراءة نقيم حياة النصوص أو نشهد على موتها. أن نمارس النقد معناه أن نشارك في دورة الحياة لثقافتنا. ننتج حياة هذه الثقافة لتنتج بدورها حياتنا الافضل(٣٣).

كما أن مفهوم «القراءة» قد تجاذبته اتجاهات عديدة وذهب فيه النقاد مذاهب شتى، حتى أثقلت النصوص النقدية التي تناولته بالآراء المتباينة والمتناقضة بحيث يحتاج النقد الادبي المعاصر الذي ورث هذا التراث النقدي إلي أن يبلور نظرة موضوعية لمعنى القراءة ومعنى النص. ففي «شعرية النثر» Poetique de la Prose يقول تودوروف Todorov بأن المناهج النقدية السائدة، إما تبحث من خلال النص عن شيء خارج النص، المؤلف أو المجتمع مثلاً، أو تسعى لايضاح النص عن طريق الشرح والتعليق وهو مايمكن وصفه في المحصلة النهائية بإعادة صياغة Paraphrase وهذه عملية التفاف واضحة. بدلاً من ذلك يطرح تودوروف مقاربة أو أسلوباً approach لدراسة النثر تركز حول شعرية النثر، أي المبادئ العامة التي تجسدها الأعمال الفردية ذاتها.

إن هذه المقاربة تستلزم اهتماماً دقيقاً بالعمل

الفردي مع وعي أشمل بجهاز هذه الشعرية وهي مايصطلح عليه بـ: «القراءة».

القراءة تنظر للعمل الفردي على أنه نسق مستقل ولكنها تتحاشى الالتصاق بالنص الذي لايطرح إلامجرد الإيضاح، وذلك لأن القراءة على وعي دائم بهوية النص كنسق وبعلاقته بنسق أكبر آخر. هنا لايبحث القارئ عن المعنى «الكامن» ويعطيه الأولوية في نشاط كالتفسير مثلا»، وإنما يولي اهتمامه بالعلاقة بين مستويات المعنى المتعددة، مع تعددية multiplicity المعنى التي يتمتع بها النص.

إن النص الأدبي قادر على تخريب النسق اللغوي الكامن فيه، فهو لايبرر الأشكال المميزة للغة التي تشتمل عليها وحسب، بل هو كذلك يوسع أفق اللغة ويجري تعديلاً عليها.

وأخيراً فإن الكتابة وهي المادة الخام للقراءة، ليست اللغة ذاتها، وعلى هذا الأساس فإن الادب – داخل اللغة – هو مايحطم ميتافيزيقا (معقولات) كل نص. جوهر الخطاب الأدبي هو الذهاب إلى مابعد اللغة (واذا لم يكن كذلك فلامبرر له).

الأدب هو كأي سلاح قاتل، تستخدمه اللغة للانتحار(٣٤).

أما جورج بوليه George Poulet وهو أقطاب مدرسة جنيف فيطرح رأياً اكثر تطرقاً في التنظير لعملية القراءة فيقول:

«القراءة هي النشاط الذي يتحول فيه العنصر الذاتي الذي أسميه (أنا) بطريقة تجعلني لم أعد صاحب حق في اعتبار هذا الأنا عائداً لي، على وجه التحديد. أنا معار للآخر وهذا الآخر يفكر ويشعر ويعاني ويعمل داخلي. وهذه الظاهرة تتجلى في أوضح صورها في نوع من السحر اجتلبته أنواع رخيصة من القراءة كالروايات المثيرة التي أقول عنها: «لقد تملكتني».

والآن من المهم الاشارة إلى أثر امتلاكي من قبل لايحصل عند مستوى التفكير الموضوعي وحسب، أي بالنسبة للانطباعات والأحاسيس والأفكار التي تمنحني القراءة إياها، وانما فضلاً عن ذلك يقع عند مستوى ذاتيتي الخاصة»(٣٥).

خلاصة القول أن النص النقدي يمر اليوم بأزمة حقيقية طرفاها الناقد نفسه وفوضى النقد. فلقد عرفنا كيف أن أبرز النقاد مروا بمراحل دخلوا خلالها أكثر من خيمة فمنهم من كان اتباعياً traditional في نظرته لوظيفة النقد ثم ما لبث أن التحق بركب النقد الجديد الذي جاء على أنقاض النقد الكلاسيكي والرومانسي.

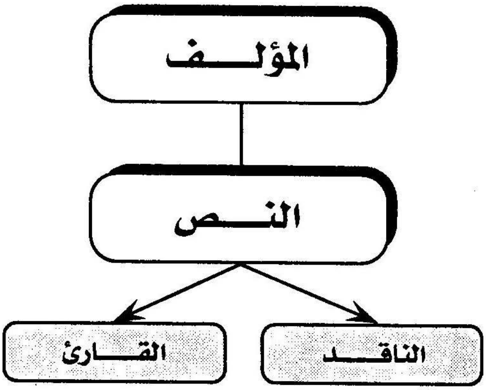
وهناك من النقاد الجدد من أصبح بنيوياً في حين، ثم مالبث أن تحوّل إلى ركب التفكيك. ثم جاء النقاد التفكيكيون ليتمردوا على كل شي وليزرعوا الشك في كل الأنظمة، مرة يلتقون مع النقد الجديد وأخرى مع البنيوية التي ثارت عليه، ثم ينسفون المشروع البنيوي من أساسه ويلغون وجود النص أصلاً وليس وجود مؤلفه وحسب. جاء التفكيك ليطرح لانهائية المعنى ولتضيع أطروحاته في ضبابية اللغة التي صيغ

الفردي مع وعي أشمل بجهاز هذه الشعرية وهي مايصطلح عليه بـ: «القراءة».
القراءة تنظر للعمل الفردي على أنه نسق مستقل ولكنها تتحاشى الالتصاق بالنص الذي لايطرح إلامجرد الإيضاح، وذلك لأن القراءة على وعي دائم بهوية النص كنسق وبعلاقته بنسق أكبر آخر. هنا لايبحث القارئ عن المعنى «الكامن» ويعطيه الأولوية في نشاط كالتفسير مثلا»، وإنما يولي اهتمامه بالعلاقة بين مستويات المعنى المتعددة، مع تعددية multiplicity المعنى التي يتمتع بها النص.
إن النص الأدبي قادر على تخريب النسق اللغوي الكامن فيه، فهو لايبرر الأشكال المميزة للغة التي تشتمل عليها وحسب، بل هو كذلك يوسع أفق اللغة ويجري تعديلاً عليها.
وأخيراً فإن الكتابة وهي المادة الخام للقراءة، ليست اللغة ذاتها، وعلى هذا الأساس فإن الادب - داخل اللغة - هو مايحطم ميتافيزيقا (معقولات) كل نص. جوهر الخطاب الأدبي هو الذهاب إلى مابعد اللغة (واذا لم يكن كذلك فلامبرر له).
الأدب هو كأي سلاح قاتل، تستخدمه اللغة للانتحار(٣٤).
أما جورج بوليه George Poulet وهو أقطاب مدرسة جنيف فيطرح رأياً اكثر تطرقاً في التنظير لعملية القراءة فيقول:
«القراءة هي النشاط الذي يتحول فيه العنصر الذاتي الذي أسميه (أنا) بطريقة تجعلني لم أعد صاحب حق في اعتبار هذا الأنا عائداً لي، على وجه التحديد. أنا معار للآخر وهذا الآخر يفكر ويشعر ويعاني ويعمل داخلي. وهذه الظاهرة تتجلى في أوضح صورها في نوع من السحر اجتلبته أنواع رخيصة من القراءة كالروايات المثيرة التي أقول عنها: «لقد تملكتني».
والآن من المهم الاشارة إلى أثر امتلاكي من قبل لايحصل عند مستوى التفكير الموضوعي وحسب، أي بالنسبة للانطباعات والأحاسيس والأفكار التي تمنحني القراءة إياها، وانما فضلاً عن ذلك يقع عند مستوى ذاتيتي الخاصة»(٣٥).
خلاصة القول أن النص النقدي يمر اليوم بأزمة حقيقية طرفاها الناقد نفسه وفوضى النقد. فلقد عرفنا كيف أن أبرز النقاد مروا بمراحل دخلوا خلالها أكثر من خيمة فمنهم من كان اتباعياً traditional في نظرته لوظيفة النقد ثم ما لبث أن التحق بركب النقد الجديد الذي جاء على أنقاض النقد الكلاسيكي والرومانسي.
وهناك من النقاد الجدد من أصبح بنيوياً في حين، ثم مالبث أن تحوّل إلى ركب التفكيك. ثم جاء النقاد التفكيكيون ليتمردوا على كل شى وليزرعوا الشك في كل الأنظمة، مرة يلتقون مع النقد الجديد وأخرى مع البنيوية التي ثارت عليه، ثم ينسفون المشروع البنيوي من أساسه ويلغون وجود النص أصلاً وليس وجود مؤلفه وحسب. جاء التفكيك ليطرح لانهائية المعنى ولتضيع أطروحاته في ضبابية اللغة التي صيغ

بها خطابه النقدي.
أما «التلقي» فلم يكن جديداً ولكن أتباع نظرية التلقي من النقاد المحدثين أخذوا يتشبثون بكل الارث النقدي الذي أفرزه النصف الثاني من هذا القرن. فتحوا النص على مصراعيه ونظروا إلى دور القارئ في ضوء علوم ومعارف خارجية بالنسبة للنصوص الأدبية، فذهبوا في تفسيراتهم مذاهب شتى متأثرين بعلم النفس تارة وبالنقد الذاتي تارة أخرى وعائدين إلى الفلسفة الألمانية التأويلية في أحيان اخرى. إنها رحلة على غير هدى، انعكست آثارها على الخطاب النقدي المعاصر الذي اخذت تتجاذبه تيارات متباينة.
إن فوضى النقد المعاصر قد طرحت اللامنهج بدلاً من المنهج، هذا في أوروبا والولايات المتحدة، ثم جاء النقاد المحدثون العرب ليستوردوا الازمة كاملة دون دراية بمراحلها التكوينية والبيئة الثقافية التي نشأت فيها.
ثقافة الناقد هي الأخرى، تشكل في أزمة النص النقدي المعاصر حالة مشخصة تستدعي النظر الجاد. فالناقد الحصيف لايمكن أن يتوفر على مهمته بنجاح مالم يتسلح إليها بكل أدواته الفنية ومعرفته الغنية بالاتجاهات الأدبية والنقدية ومراحل التطور التي مرت بها فنون الأدب ونقده.
هذا الناقد الذي نتطلع إليه بعنق نعامة، لابد أن يمتلك معرفة عالية بواحدة من اللغات الحية الكبيرة كالإنكليزية والفرنسية والالمانية كي يتمكن من الإطلالة على كنوز الابداع الانساني وتطور الفكر النقدي منذ كولردج حتى يومنا هذا. وهذا الناقد لاشك أقدر من سواه على فرز الاوراق المختلطة، والوقوف على إشكالات الترجمة التي شوهت المصطلح الادبي والنقدي في كثير من الاحيان وخلقت حالة من الضبابية الكثيفة التي عتمت رؤية الاديب والقارئ على حد سواء.
إن الناقد الذي نتطلع إلى ولادته من رحم الاشكالية الادبية المعاصرة، هو واحد من المبدعين الذين ينتجون نصوصاً لاتقل ابداعاً عن أروع الاعمال الادبية.
يري إليوت أن شطراً كبيراً من الابداع ماهو الانقد أدبي في جوهره، فإذا كان جانب كبير مايسمى بالكتابة النقدية هو إبداع حقيقته، فمن المعقول جداً أن يكون هناك نقد إبداعي. بل إن اليوت يؤكد أن «الجانب الاكبر من مجهود الكاتب في تكوين عمله، إنما هو مجهود نقدي، مجهود غربلة المادة وربطها وبنائها، والحذف منها وتصحيحها واختيارها، ذلك المجهود المخيف الذي هو مجهود نقدي بقدر ماهو مجهود ابداعي»(٣٦).
ويخلص هذا الشاعر الناقد الكبير الي أن أهم أنواع النقد هي التي يمارسها كاتب ماهر مدرب، وان بعض الكتاب الابداعيين يتفوقون علي سواهم من الكتاب بسبب حماستهم النقدية المرهفة(٣٧).
وكان ماثيو أرنولد يري أن النقد لايقل أهمية عن الشعر. واذا كان الثالوث الاساسي للنقد الادبي يتكون من المؤلف والنص والقارئ، فلسنا نجد ضيراً من تطويره إلي «رابوع»

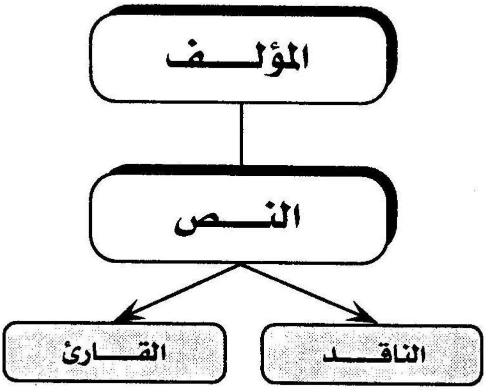
بها خطابه النقدي.
أما «التلقي» فلم يكن جديداً ولكن أتباع نظرية التلقي من النقاد المحدثين أخذوا يتشبثون بكل الارث النقدي الذي أفرزه النصف الثاني من هذا القرن. فتحوا النص على مصراعيه ونظروا إلى دور القارئ في ضوء علوم ومعارف خارجية بالنسبة للنصوص الأدبية، فذهبوا في تفسيراتهم مذاهب شتى متأثرين بعلم النفس تارة وبالنقد الذاتي تارة أخرى وعائدين إلى الفلسفة الألمانية التأويلية في أحيان اخرى. إنها رحلة على غير هدى، انعكست آثارها على الخطاب النقدي المعاصر الذي اخذت تتجاذبه تيارات متباينة.
إن فوضى النقد المعاصر قد طرحت اللامنهج بدلاً من المنهج، هذا في أوروبا والولايات المتحدة، ثم جاء النقاد المحدثون العرب ليستوردوا الازمة كاملة دون دراية بمراحلها التكوينية والبيئة الثقافية التي نشأت فيها.
ثقافة الناقد هي الأخرى، تشكل في أزمة النص النقدي المعاصر حالة مشخصة تستدعي النظر الجاد. فالناقد الحصيف لايمكن أن يتوفر على مهمته بنجاح مالم يتسلح إليها بكل أدواته الفنية ومعرفته الغنية بالاتجاهات الأدبية والنقدية ومراحل التطور التي مرت بها فنون الأدب ونقده.
هذا الناقد الذي نتطلع إليه بعنق نعامة، لابد أن يمتلك معرفة عالية بواحدة من اللغات الحية الكبيرة كالإنكليزية والفرنسية والالمانية كي يتمكن من الإطلالة على كنوز الابداع الانساني وتطور الفكر النقدي منذ كولردج حتى يومنا هذا. وهذا الناقد لاشك أقدر من سواه على فرز الاوراق المختلطة، والوقوف على إشكالات الترجمة التي شوهت المصطلح الادبي والنقدي في كثير من الاحيان وخلقت حالة من الضبابية الكثيفة التي عتمت رؤية الاديب والقارئ على حد سواء.
إن الناقد الذي نتطلع إلى ولادته من رحم الاشكالية الادبية المعاصرة، هو واحد من المبدعين الذين ينتجون نصوصاً لاتقل ابداعاً عن أروع الاعمال الادبية.
يري إليوت أن شطراً كبيراً من الابداع ماهو الانقد أدبي في جوهره، فإذا كان جانب كبير مما يسمى بالكتابة النقدية هو إبداع حقيقته، فمن المعقول جداً أن يكون هناك نقد إبداعي. بل إن اليوت يؤكد أن «الجانب الاكبر من مجهود الكاتب في تكوين عمله، إنما هو مجهود نقدي، مجهود غربلة المادة وربطها وبنائها، والحذف منها وتصحيحها واختيارها، ذلك المجهود المخيف الذي هو مجهود نقدي بقدر ماهو مجهود ابداعي»(٣٦).
ويخلص هذا الشاعر الناقد الكبير الي أن أهم أنواع النقد هي التي يمارسها كاتب ماهر مدرب، وان بعض الكتاب الابداعيين يتفوقون علي سواهم من الكتاب بسبب حماستهم النقدية المرهفة(٣٧).
وكان ماثيو أرنولد يري أن النقد لايقل أهمية عن الشعر. واذا كان الثالوث الاساسي للنقد الادبي يتكون من المؤلف والنص والقارئ، فلسنا نجد ضيراً من تطويره إلي «رابوع»

quadruple يكون الناقد طرفاً أساسياً فيه.



يظل القارئ محتاجاً للناقد الادبي الذي يعالج الاعمال الادبية في ضوء ثقافته العالية وحقله المتخصص وحاسته الفنية في التذوق ولغته النقدية المحكمة ومهمته في إضاءة النصوص. فليس من المعقول أن يعطي القارئ وحده حق القراءة واعادة القراءة التي تنتهي إلى صناعة النصوص وصياغة معانيها بسلطة مطلقة تزعم لنفسها وحدها تحقيق المعنى.

quadruple يكون الناقد طرفاً أساسياً فيه.



يظل القارئ محتاجاً للناقد الادبي الذي يعالج الاعمال الادبية في ضوء ثقافته العالية وحقله المتخصص وحاسته الفنية في التذوق ولغته النقدية المحكمة ومهمته في إضاءة النصوص. فليس من المعقول أن يعطي القارئ وحده حق القراءة واعادة القراءة التي تنتهي إلى صناعة النصوص وصياغة معانيها بسلطة مطلقة تزعم لنفسها وحدها تحقيق المعنى.

المراجـع:

١- عـبد الـعزيز حـمـودة، المرايا المحـدبة: من البنيـوية الى التفكيك، الكويت، سلسلة عـالم المعرفة، ١٩٩٨، ص٥٧ - ٥٨ .

2- Auden, W.H The Dyer's Hand, New York, 1963, PP. 8-9.

3- T.S. Eliot, "The Function of Criticism", in David Lodge, ed., 20 th.

3- T.S. Eliot, "The Function of Criticism", in David Lodge, ed., 20th Century Literary Criticism, London: Longman, 1981, P.77.

4- Sylvan Barrnet et al, Literature: Thinking, Reading and Writing Critically, New york: Lingman, 1997, P. 1921.

5- Raman Seldden, ed., The Theory of Criticism From Plato to the Present, London: Longman, 1990, P. 290.

6- Ibid., P. 289.

٧- سـتـانلي هايمن، النقد الادبي ومدارسـه الحديثة، ترجـمة أحسان عـباس ومحمد يوسف نجم، بيروت: دار الثـقافة، (بلا تاريخ) جـ٢، ص٥٧ .

8- Roland Barthes, S/z Trans. Richard Miller, London: Jonathan Cape, 1975, PP.5-6.

٩- ينبغي التميز بين النقد الجديد New Criticism والنقد الـحـديث Modern Criticism الذي يعـــرف «بانه استعمال منظم للتقنيـات غير الادبية ولضروب المعرفة - غيـر الادبية أيضـاً» - في سبيل الـحـصول علي بصـيرة نافـذة في الادب». راجـع سـتـانلي هايمن الـنقـد الادبي ومدارسه الحديثة، مصدر سابق، جـ١، ص٩ .

١٠- عـبد السـتار جـواد، أوراق للريح: صفـحات في النقـد والأدب، بغداد: دار الشـؤون الثقافـية ١٩٩٢ ، ص ٤٩ - ٥٠ .

١١- المصدر السابق، ص٥١ .

١٢- المصدر السابق، ص٩٦ .

١٣- المصدر السابق، ص٩٧ .

١٤- عبد العـزيز حمودة، المرايا المحدبة، مـصدر سابق، ص ١٣٥ - ١٣٩ يلاحظ أن حمودة ترجم مـقالة ومسات الي «خرافة القصـدية وكنا قد ترجمناها قبل أكثـر من خمسة عشر عامـا إلى «المغالطة المقصودة» Intentional Fallacy وهي برأينا أقرب إلي المعنى الذي ذهب اليه المؤلفان. ان لفظة Fallacy الانكليـزية تعني: الوهم أو السفـسطة أو المغالطة المنطقـية وإن أقرب كلمة للخرافـة في هذا السياق هي Fable وقد ظهرت بعض النصوص التي تحمل لفظة خرافة.

(15) Sylvan Barnet, et al, Literature, Op. Cit., P. 1971.

(16) Jonathan Culler, On Deconstruction, 1982, P.86.

(17) Sylvan Barnet, et al, Literature, OpCit., P. 1972.

١٨- عبد العـزيز حمودة، المرايا المحدبة، مـصدر سابق، ص ٢٩١ - ٢٩٢ وللوقـوف على آراء ليـتش في النقـد يمكن الرجوع الي كتاب:

Vincent B.Leitch, Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction, New York: Columbia UP, 1983.

19- Raman Selden, ed., The Theory of Criticism, Op.Cit., P.381.

20- Ibid., P. 381-382.

٢١- عبد العـزيز حمودة، المرايا المحدبة، مـصدر سابق، ص ٢٩٢ .

20- Ibid., P. 381-382.

٢١- عبد العـزيز حمودة، المرايا المحدبة، مـصدر سابق، ص ٢٩٢ .

22- See:

Barbara Johnson, "The Critical Difference:

Balzac's Sarrasine and Barthes's S/Z in Untying the Text: A Post. Structuralist' Reader, ed. Robert Young, Boston: Routledge and Kegan Paul, 1981, PP.167- 170.

٢٣- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، مصدر سابق، ص ٣٠٩ .

24- Raman Selden, ed., the Theory of Criticism, Op. Cit., P. 187.

24- Raman Selden, ed., the Theory of Criticism, Op. Cit., P. 187.

25- William Ray, Literary Meaning from phenomenology to Deconstruction, Cambridge: Blackwell, 1989, PP. 152-170.

26- Sylvan Barnet, et al, Literature, Op. Cit., P. 1924.

27- William Flint Thrall and Addison Hibbard, A Handbook to Litreature, New York: The Odyssey Press, 1960, P.74.

28- Sylvan Barnet, et al, Literature, Op. Cit., P. 1925.

٢٩ - آ.أ ريتشاردز، مبادئ النقد الادبي، ترجمة مصطفي بدوي، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة، (بلا تاريخ)، ص١٦ .

٣٠- يمكن الرجوع إلى كتاب كانط المعروف «نقد العقل» The Critique of Judgement الذي نشره عام ١٧٩٠ أما آراء سارتز عن دور القارئ والتي تنسجم وتؤيد أفكار كانط فقد بسطها في مقالة طويلة بعنوان «لماذا نكتب؟» ضمها فيما بعد الي كتابه «ماهو الأدب الذي نشر في باريس عام ١٩٤٧ وظهرت ترجمته الانكليزية عام ١٩٤٩ .

31- Jean-Paul-Sartre, "Why Write?" in David Lodge, ed., 20 th Century Literary Criticism,London Longman, 1981, P. 375,

٣٢- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، مصدر سابق، ص٥٥ - ٥٦ .

٣٣- حكمت صباغ الخطيب، في معرفة النص: دراسات في النقد الادبي، بيروت: الآفاق الجديدة، ١٩٨٣، ص١٣ .

34- Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics, London: Routledge, 1992, PP.95-106.

35- George Poulet, "Criticism and the Experience of Interiority", The Theory of Criticism, ed. Raman Selden, Op. Cit., P 202.

٣٦ - إليوت، مقالات في النقد الادبي، ترجمة لطيفة الزيات، القاهرة: مكتبة الانجلو (بلاتاريخ)، ص ٣١ - ٣٢ .

٣٧- المصدر السابق،ب ص ٣٣ .

بنية اللغة الشعرية
بين القدماء والمحدثين

الدكتور/ محمد عبدو فلفل(*)

تمهيد:

غني عن البيان أن الشعر ظاهرة لغوية في وجودها، ولاسبيل إلى التأتي إليها إلامن جهة اللغة التي تتمثل بها عبقرية الإنسان، وتقوم بها ماهية الشعر(١)، أي أن الشعر فاعلية لغوية في المقام الأول، فهو فن أداته الكلمة، لذا فجوهر الشعرية وسرُّها في اللغة ابتداءً بالصوت ومروراً بالمفَردة وانتهاءً بالتركيب، وإذا كان الشعر تجربة، فالكلام تجلٍّ لتلك التجربة، ولعواطف الشاعر، وأحاسيسه في تلك التجربة، فالشاعر يعي العالمَ جمالياً، ويعبّرُ عن هذا الوعي تعبيراً جمالياً، ومن هنا كان الشعر بنيةً لغوية معرفية جمالية، وتحليلُ بنية اللغة الشعرية يسمحُ بالكشف عن حيازة الشاَعر الجمالية للعالم، أي يسمح بالربط بين اللغة والرؤيا، وإذا كانت اللغة في النثر العادي، أو العلمي، وسيلة للتعبير المباشر عن مقولة نرغب في إيصالها أو توضيحها، فإن اللغة في الشعر غاية فنية بقدر ماهي وسيلة تؤدي معنى، وتخلق فناً(٢)، لذا يحرص الخطاب العلمي، أو النثري العادي غاية الحرص على التقيد بما تواضع عليه أهل اللغة في حين يقوم الخطاب الأدبي عامةً، والشعري خاصةً على التخلّي بعضَ الشيء عن هذه المواضعات متحوِّلاً بلغته إلى خلق جديد مغاير لما عليه أصول اللغة في النثر العادي، وهذا مايعرف لدى نقاد الحداثة وشعرائها بالعدول، أو الانحراف، أو الانزياح الذي يعد الشرطَ الضروريَّ لكل شعر كما يقول جان كوهن(٣).

بنية اللغة الشعرية عند المحدثين:

والمتبصرِّ بما هو رائجٌ عند نقاد الحداثة الشعرية العربية وشعرائها يدرك أنَّ هذه المقولات انتشرتْ لديهم انتشارَ النار في الهشيم فمن قائل: إن الشعر يقوم علَى خرق العادة اللغوية، إلي ناقد يدعو في حداثته إلى تدمير أمور عدة، وفي مقدمتها تدمير اللغة(٤). ولاتَعْدَمُ أن تجد من يحِّدثك عن قصيدة نثرية حداثية تقوم على تكسير قواعد اللغة القديمة، وتخريب علاقاتها المتداولة، وقوانينها المعروفة(٥).

فجمال لغة الشعر كما يقول أدونيس يعود إلى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها ببعض، وهو نظام لايتحكَّم فيه النحو، بل الانفعالُ والتجربة(٦) و هذه المقولاتُ ونظائرها فيها من

*- أستاذ جامعي وناقد سوري

بنية اللغة الشعرية بين القدماء والمحدثين

الدكتور/ محمد عبدو فلفل(*)

تمهيد:

غني عن البيان أن الشعر ظاهرة لغوية في وجودها، ولاسبيل إلى التأتي إليها إلامن جهة اللغة التي تتمثل بها عبقرية الإنسان، وتقوم بها ماهية الشعر(١)، أي أن الشعر فاعلية لغوية في المقام الأول، فهو فن أداته الكلمة، لذا فجوهر الشعرية وسرُّها في اللغة ابتداءً بالصوت ومروراً بالمفَردة وانتهاءً بالتركيب، وإذا كان الشعر تجربة، فالكلام تجلٍّ لتلك التجربة، ولعواطف الشاعر، وأحاسيسه في تلك التجربة، فالشاعر يعي العالمَ جمالياً، ويعبّرُ عن هذا الوعي تعبيراً جمالياً، ومن هنا كان الشعر بنيةً لغوية معرفية جمالية، وتحليلُ بنية اللغة الشعرية يسمحُ بالكشف عن حيازة الشاعر الجمالية للعالم، أي يسمح بالربط بين اللغة والرؤيا، وإذا كانت اللغة في النثر العادي، أو العلمي، وسيلة للتعبير المباشر عن مقولة نرغب في إيصالها أو توضيحها، فإن اللغة في الشعر غاية فنية بقدر ماهي وسيلة تؤدي معنى، وتخلق فناً(٢)، لذا يحرص الخطاب العلمي، أو النثري العادي غاية الحرص على التقيد بما تواضع عليه أهل اللغة في حين يقوم الخطاب الأدبي عامةً، والشعري خاصةً على التخلِّي بعضَ الشيء عن هذه المواضعات متحوِّلاً بلغته إلى خلق جديد مغاير لما عليه أصول اللغة في النثر العادي، وهذا مايعرف لدى نقاد الحداثة وشعرائها بالعدول، أو الانحراف، أو الانزياح الذي يعد الشرطَ الضروريَّ لكل شعر كما يقول جان كوهن(٣).

بنية اللغة الشعرية عند المحدثين:

والمتبصِّرُ بما هو رائجٌ عند نقاد الحداثة الشعرية العربية وشعرائها يدرك أنَّ هذه المقولات انتشرتْ لديهم انتشارَ النار في الهشيم فمن قائل: إن الشعر يقوم على خرق العادة اللغوية، إلى ناقد يدعو في حداثته إلى تدمير أمور عدة، وفي مقدمتها تدمير اللغة(٤). ولاتَعْدَمُ أن تجد من يحِّدثك عن قصيدة نثرية حداثية تقوم على تكسير قواعد اللغة القديمة، وتخريب علاقاتها المتداولة، وقوانينها المعروفة(٥).

فجمال لغة الشعر كما يقول أدونيس يعود إلى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها ببعض، وهو نظام لايتحكَّم فيه النحو، بل الانفعالُ والتجربة(٦) و هذه المقولاتُ ونظائرها فيها من

*- أستاذ جامعي وناقد سوري

التعميم والمغالاة مايجعل الانزياح في لغة الشعر دعوى مضللة مالم تتوضحْ معالمُ هذا الانزياح، وحدودُه الكميةُ والنوعيةُ، وإلاّ تحوَّل الشعرُ تَنظيراً على الأقلّ إلى عبث لغويَ مقصود لذاته ، ولايندر أن يكون ذلك بدوافع أيديولوجية مغرضة لها من الأهداف مايرتضيه المخلصون للغتنا العربية أولاً، ولدور الخطاب الشعري في المشهد الثقافي المعاصر ثانياً، فالانزياح اللغوي في الشعر كما تصوِّرُه الطروحُ السابقة سلوك يجعل من اللغة الشعرية لغةً مختلفةً كلَّ الاختلاف عن لغة الخطاب العادي أو العلمي وذلك بدعوى الحاجة الفنية إلى التوسُّعِ في بنية اللغة الشعرية، وقد أشار إلى الخطر في غموض مفهوم مصطلح التوسع هذا أحد الدارسين قائلاً: (إنه عند التأمل مصطلحُ رَحْبُ وغامضٌ وقابلٌ لأن يمتلىء بأي شيء[٧]. ولعل هذا الغموض المضللّ في دلالة هذا المصطلح هو الذي نبه كمال أبو ديب علي خطورة انديا‌ح دلالة مصطلح الانزياح في اللغة الشعرية، فأكد أن هذا الانزياح لايصل إلي تحديد الشعرية في إطار الانحراف بلغة الشعر إلى لغة مختلفة مغايرة، لها قواعدُ نحوها الخاصة[٨]. وغني عن البيان أن الغرض من هذا التحفُّظ الذي أبداه أبو ديب إنما هو الإبقاء على التواصل بين المُبْدع والمتلقّي، وهذا ما يفرض وجودَ عناصر لغويةَ مشتركة بين لغة الخطاب النثري العادي وبين لغة الخطاب الشعري إضافةً إلى وجود عناصرَ منزاحة في الخطاب الشعري عما هي عليه في العرف اللغوي فالخطاب الشعري خطاب لغوي يفرِّغ نفَسه في قالَب نظامِ اصطلاحي يشكِّل بالضرورة عملية اتصال، وليس هناك من رسالة لاتتضمن عناصرَ مرجعيةً مهما كانت الرسالة مشحونةً بالقوة التعبيرية[٩]. وهذه العناصر المرجعية تتآلف والعناصرَ المنزاحةَ الباثَّة للدفْق الشعري إلى عناصرَ أخرى في النص يسمِّيها بعض النقاد عناصرَ لغويةَ محايدةً فنياً حياداً إيجابياً[١٠]. يمكِّنُها من استقبال الدفْق الجمالي أو الشعري، وبثِّه في المتلقي، فاللغة الفنية كما يقول أحد النقاد مزيج من الطاقتين التعبيريتين المباشرة والإيحائية[١١]. وهذا مايمكن أن نلمحه في قول الشاعر سعد الدين كليب[١٢].

إيه فليبدأ الحلم من حيث شاء
فللحلم إزميله العبقري

فشعرية هذا التركيب فيما توحي به الذائقة تكمن في إسناد كلمة (إزميل) إلى الحلم، وإحلالُ كلمة أخرى مَحَلَّ هذه الكلمة في التركيب يزيد ما فيه من شعرية، أو على الأقل يغيِّر البعدَ الجمالي والدفق الشعري لهذا التركيب، فلو قيل: للحلم أسلوبه العبقري، أو أدواتُه العبقرية، أو أيَّ شيء من هذه البدائل المألوفة في الكلام العادي لأفتقد التركيب مايوحي به الآن من التمرُّد على ما لايرتضيه الشاعر من معطيات حياته، ومن الرغبة في تغيير هذه المعطيات بأداة الشعر المعهودة، وهي الحلم، ولكنه هنا حلم ثوري مُصرٌ، وفي كلمة (إزميل) مايؤيد هذا الذي نذهب إليه، فهو الأداة الحادةُ المؤثرة في المواد الصُّلْبة القادرة على التغيير المؤكدة لثورية حلم الشاعر، وإصراره

التعميم والمغالاة مايجعل الانزياح في لغة الشعر دعوى مضللة مالم تتوضحْ معالمُ هذا الانزياح، وحدودُه الكميةُ والنوعيةُ، وإلاّ تحوَّل الشعرُ تَنظيراً على الأقلّ إلى عبث لغويَ مقصود لذاته ، ولايندر أن يكون ذلك بدوافع أيديولوجية مغرضة لها من الأهداف مايرتضيه المخلصون للغتنا العربية أولاً، ولدور الخطاب الشعري في المشهد الثقافي المعاصر ثانياً، فالانزياح اللغوي في الشعر كما تصوِّرُه الطروحُ السابقة سلوك يجعل من اللغة الشعرية لغةً مختلفةً كلَّ الاختلاف عن لغة الخطاب العادي أو العلمي وذلك بدعوى الحاجة الفنية إلى التوسُّعِ في بنية اللغة الشعرية، وقد أشار إلى الخطر في غموض مفهوم مصطلح التوسع هذا أحد الدارسين قائلاً: (إنه عند التأمل مصطلحُ رَحْبُ وغامضٌ وقابلٌ لأن يمتلىء بأي شيء(٧). ولعل هذا الغموض المضلّ في دلالة هذا المصطلح هو الذي نبه كمال أبو ديب علي خطورة اندياح دلالة مصطلح الانزياح في اللغة الشعرية، فأكد أن هذا الانزياح لايصل إلي تحديد الشعرية في إطار الانحراف بلغة الشعر إلى لغة مختلفة مغايرة، لها قواعدُ نحوها الخاصة(٨). وغني عن البيان أن الغرض من هذا التحفُّظ الذي أبداه أبو ديب إنما هو الإبقاء على التواصل بين المُبْدِع والمتلقّي، وهذا ما يفرض وجودَ عناصر لغويةَ مشتركة بين لغة الخطاب النثري العادي وبين لغة الخطاب الشعري إضافةً إلى وجود عناصرَ منزاحة في الخطاب الشعري عما هي عليه في العرف اللغوي فالخطاب الشعري خطاب لغوي يفرِّغ نفَسه في قالَب نظامِ اصطلاحي يشكِّل بالضرورة عملية اتصال، وليس هناك من رسالة لاتتضمن عناصرَ مرجعيةً مهما كانت الرسالة مشحونةً بالقوة التعبيرية(٩). وهذه العناصر المرجعية تتآلف والعناصرَ المنزاحةَ الباثَّة للدفْق الشعري إلى عناصرَ أخرى في النص يسمِّيها بعض النقاد عناصرَ لغويةَ محايدةً فنياً حياداً إيجابياً(١٠). يمكِّنُها من استقبال الدفْق الجمالي أو الشعري، وبثِّه في المتلقي، فاللغة الفنية كما يقول أحد النقاد مزيج من الطاقتين التعبيريتين المباشرة والإيحائية(١١). وهذا مايمكن أن نلمحه في قول الشاعر سعد الدين كليب(١٢).

إيه فليبدأ الحلم من حيث شاء
فللحلم إزميله العبقري

فشعرية هذا التركيب فيما توحي به الذائقة تكمن في إسناد كلمة (إزميل) إلى الحلم، وإحلالُ كلمة أخرى مَحَلَّ هذه الكلمة في التركيب يزيد ما فيه من شعرية، أو على الأقل يغيِّر البعدَ الجمالي والدفق الشعري لهذا التركيب، فلو قيل: للحلم أسلوبه العبقري، أو أدواتُه العبقرية، أو أيَّ شيء من هذه البدائل المألوفة في الكلام العادي لأفتقد التركيب مايوحي به الآن من التمرُّد على ما لايرتضيه الشاعر من معطيات حياته، ومن الرغبة في تغيير هذه المعطيات بأداة الشعر المعهودة، وهي الحلم، ولكنه هنا حلم ثوري مُصرُ، وفي كلمة (إزميل) مايؤيد هذا الذي نذهب إليه، فهو الأداة الحادَّة المؤثرة في المواد الصُّلْبة القادرة على التغيير المؤكدة لثورية حلم الشاعر، وإصراره

على التمرد والتغيير، وعدم الاستسلام، ولعل في اكتناه البنية الصوتية لهذه الكلمة مايساعد على كشف مانسبناه إليها من شاعرية وجمالية، فمقطعها الأول (إز) بهمزته وزايه يوحي بالشدة والإصرار والإزعاج على نحو يذكر بالإزعاج والشدة الكامنين في (تؤزُّهم أزّاً) من قوله تعالى (ألم ترنا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزُّهم أزّاً)(١٣). وكلُّ ذلك يوحي بأن جمالية قول الشاعر: فللحلم إزميله العبقري تكمن في الاستخدام غير العادي وغير المألوف المتمثل بإسناد الأزميل إلى الحلم الذي اعتدنا أن ينسب إليه الرَّهافةُ والعطفُ واللِّينُ والتغضُّن والانكسارُ، وَأمَّا سائرُ الوحدات اللغوية في هذا التركيب فعناصر عادية حيادية فنياً، قد تخلو من جماليتها وشاعريتها، أو قد يتغير أفق ذلك إذا ما استبدلنا بكلمة (إزميل) غيرها.

والتحفظ الآخر الذي يُحسُّ به الدارس حيال مايعرف بالانزياح لدى نقاد الحداثة وشعرائها يتمثل بالتوقُّف لدى حديثهم عن الانزياح على المستوى النحوي والصرفي والمستوى الدلالي وضروراته الفنية، فكثيرا مايكتنف خطابهم النقدي في هذا الصَّدد التعميمُ وعدمُ التمييز بين مستويات الانزياح اللغوي في الشعر. فالقصيدة التي تنتحب بالجوع كما يقول الدكتور لطفي عبد البديع لايُرْتَجى لها أن تكونَ منظومة كَحَبَّات العقد، فالمَجَاعَةُ التي تعصف بالأحياء ليست إلامهلكة تصرفهم من موت إلى موت، فلاوصف لها إلا بلغة تساوق حقيقته المقلوبة الماحقة(١٤).

والذي يميل إليه المرء أن في هذا المقولةَ حرصاً غير مُقْنع على مطابقة الشكل للمضمون، إذ ليس من الضروري أن يُعَبَّرَ عن واقع مضطرب، أو مختل بلغة مضطربة، أو مختلفة حتى يكون التعبير عن هذا الواقع أميناً صادقاً. على أننا إذا كنا نسلم بأن حرص المقولة السابقة على مساوقة لغة القصيدة للواقع الذي تُعبِّرَ عن واقع مضطرب، أو مختل بلغة مضطربة، أو مختلة حتى يكون التعبير عن هذا الواقع أميناً صادقاً. على أننا إذا كنا نسلم بأن حرص المقولة السابقة على مساوقة لغة القصيدة للواقع الذي تُعبرٍّ عنه نابع عن دواع فنية، فإنه لمن السذاجة ألانعزو إلى دواع أيديولوجية فَخْرَ بعض أنصار الحداثة الشعرية بأن يُخْطىء في اللغة العربية(١٥)، والجدير بالذكر أن الدكتور صلاح فضل أشار إلى أهمية العلاقات النحوية في تحديد معالم الرؤيا الشعرية، فقال ندرك أهمية فكرة توظيف العلاقات النحوية على المستوى الدلالي لخلق نماذج الرؤيا الشعرية للعالم، وهذا يكشف خطأ النظرة الأحادية التي تحصر الشعرية في الخواص التصويرية والرمزية للنص متجاهلة بقيةَ الأبنية المؤسِّسة للدلالة الكلية، ومن أنشطها البنية النحوية(١٦). يشير ناقد آخر إلى أهمية تَعَرُّف البنية النحوية في التعبير عن الرؤيا الشعرية، وفي تعرف معالم هذه الرؤية بقوله: (لابد من تعانق النحو مع النص الأدبي، والانطلاق من النحو في تفسير النص الشعري، إذ أن النص لايمكن أن يَتَنَصَّص إلابفتل جديلة من البنية النحوية، والمفردات،

على التمرد والتغيير، وعدم الاستسلام، ولعل في اكتناه البنية الصوتية لهذه الكلمة مايساعد على كشف مانسبناه إليها من شاعرية وجمالية، فمقطعها الأول (إز) بهمزته وزايه يوحي بالشدة والإصرار والإزعاج على نحو يذكر بالإزعاج والشدة الكامنين في (تؤزُّهم أزّاً) من قوله تعالى (ألم ترنا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزُّهم أزّاً)(١٣). وكلُّ ذلك يوحي بأن جمالية قول الشاعر: فللحلم إزميله العبقري تكمن في الاستخدام غير العادي وغير المألوف المتمثل بإسناد الأزميل إلى الحلم الذي اعتدنا أن ينسب إليه الرَّهافةُ والعطفُ واللِّينُ والتغضُّن والانكسارُ، وَأمَّا سائرُ الوحدات اللغوية في هذا التركيب فعناصر عادية حيادية فنياً، قد تخلو من جماليتها وشاعريتها، أو قد يتغير أفق ذلك إذا ما استبدلنا بكلمة (إزميل) غيرها.

والتحفظ الآخر الذي يُحسُّ به الدارس حيال مايعرف بالانزياح لدى نقاد الحداثة وشعرائها يتمثل بالتوقُّف لدى حديثهم عن الانزياح على المستوى النحوي والصرفي والمستوى الدلالي وضروراته الفنية، فكثيرا مايكتنف خطابهم النقدي في هذا الصَّدد التعميمُ وعدمُ التمييز بين مستويات الانزياح اللغوي في الشعر. فالقصيدة التي تنتحب بالجوع كما يقول الدكتور لطفي عبد البديع لايُرْتَجى لها أن تكونَ منظومة كَحبَّات العقد، فالمَجَاعَةُ التي تعصف بالأحياء ليست إلامهلكة تصرفهم من موت إلى موت، فلاوصف لهاإلا بلغة تساوق حقيقته المقلوبة الماحقة(١٤).

والذي يميل إليه المرء أن في هذا المقولةَ حرصاً غير مُقْنع على مطابقة الشكل للمضمون، إذ ليس من الضروري أن يُعَبَّرَ عن واقع مضطرب، أو مختل بلغة مضطربة، أو مختلفة حتى يكون التعبير عن هذا الواقع أميناً صادقاً. على أننا إذا كنا نسلم بأن حرص المقولة السابقة على مساوقة لغة القصيدة للواقع الذي تُعبِّرَ عن واقع مضطرب، أو مختل بلغة مضطربة، أو مختلة حتى يكون التعبير عن هذا الواقع أميناً صادقاً. على أننا إذا كنا نسلم بأن حرص المقولة السابقة على مساوقة لغة القصيدة للواقع الذي تُعبرٌ عنه نابع عن دواع فنية، فإنه لمن السذاجة ألانعزو إلى دواع أيديولوجية فَخْرَ بعض أنصار الحداثة الشعرية بأن يُخْطىء في اللغة العربية(١٥)، والجدير بالذكر أن الدكتور صلاح فضل أشار إلى أهمية العلاقات النحوية في تحديد معالم الرؤيا الشعرية، فقال ندرك أهمية فكرة توظيف العلاقات النحوية على المستوى الدلالي لخلق نماذج الرؤيا الشعرية للعالم، وهذا يكشف خطأ النظرة الأحادية التي تحصر الشعرية في الخواص التصويرية والرمزية للنص متجاهلة بقيةَ الأبنية المؤسِّسة للدلالة الكلية، ومن أنشطها البنية النحوية(١٦). يشير ناقد آخر إلى أهمية تَعَرُّف البنية النحوية في التعبير عن الرؤيا الشعرَية، وفي تعرف معالم هذه الرؤية بقوله: (لابد من تعانق النحو مع النص الأدبي، والانطلاق من النحو في تفسير النص الشعري، إذ أن النص لايمكن أن يَتَنَصَّص إلابفتل جديلة من البنية النحوية، والمفردات،

وهذه الجديلة هي التي تخلق سياقاً لغويا خاصاً بالنص نفسه، وعند محاولة فهم النص وتحليله لابد من فهم بنائه النحوي على مستوى الجملة أولاً، وعلى مستوى النص كلَّه ثانيا[١٧].

واللافت أن رفض القواعد النحوية هو أحد المفاهيم التي دارت حولها على استحياء الحداثة العربية الأولى، وأوغلت فيه الحداثة الثانية، ثم دفعت هذا المفهوم إلى أقصى درجة تجارب الكتابة الجديدة كما يقول الدكتور نعيم اليافي[١٨]، أما الدكتور كمال خير بك أحد نقاد الحداثة العربية و روادهافُيشيرُ إلى الإهمال الذي يبديه شعراء الحداثه لقواعد النحو، وإلى أنّ هذا الإهمال ناجم عن الجهل بهذه القواعد، وأحياناً عن قصد وإصرار بدعوى أن هذا الإهمال شكل من أشكال الهدم وإعادة البناء الذي يطمح الشاعر الحديث إلى تحريكه في اللغة العربية، لذا ربما وجَدتَ من يدعو إلى التنصلُّ من قواعد هذه اللغة، وإلى التحدُّث بلغة العامة اليومية رغبةً في أن تكون لغة الشعر لغة الحياة النابضة التي يعبِّر عنها هذا الشعر[١٩]، وكل ذلك مقولات لاتقوى على الصمود أمام المناقشة وخيُر دليل على ذلك أن رَأْسَ المنظَّرين لها في مرحلة من هذا القرن وهو يوسف الخال تراجع فيما بعُد لما لاحظه من القطيعة بين المبدع والمتلقّي نتيجة التخلي عن القواعد المتواضَع عليها، لذلك ينصح الخالُ نفسُه الشاعَر الأصيلَ بأن يعترف بقواعد لغته وأصولها، وبمبادئ الأساليب الشعرية المتأثرة بهذه اللغة المتوارثة في تاريخها الأدبي، وفي الوقت ذاته يأخذ لنفسه قدراً كافياً من الحرية لتطويع هذه القواعد، والأساليب، ونفخ شخصيته فيها[٢٠]، والجدير بالذكر أن اضطراب العوالم الداخلية والخارجية التي يُصْدِرُ عنها الشاعر في تجربته لايعني بالضرورة أن تكون لغة مضطربة اضطراب هذه العوالم إذا ماكان شاعراً مطبوعاً ممتلكاً لأدوات فنه، فالشاعر المطبوع كما يقول المبرد (٢٨٥هـ) أشَدُّ على الكلام اقتداراً، وأكثر تَسمُّحاً، وأقل معاناةً، وأبطأ معاسرةً[٢١]. ذلك أنه يعتمد على طبعه وحدسه الفني الذي يُمَكِّنُه من المضي إلى مُرَاده، ويُرْشده إلي تشكيل المادة اللغوية وليس من الضروري كما قلنا أن يكون هذا التشكيل مضطرباً اضطراب العوالم المادية والنفسية التي يصدر عنها الشاعر، فاللغة كما يرى المعنيون بعلم النفس اللغوي لاتشكل شرط التنظيم الإدراكي، ولكنها تنقي هذا التنظيم وتضخمه[٢٢]، وهذا يؤنس بما يُروى من أن بشار بن برد سئل (بِمَ فُقْتَ أهلَ عمرك، وسبقت أهلَ عصرك في حسن معانيَ الشعر، وتهذيب ألفاظه؟ فقَال: لأني لم أقل كل ماتورده عليَّ قريحتي ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق ولطائف التشبيهات، فسرتُ إليها بفهم جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سَبْرها وانتقيت سرَّها، وكشفت عن حقائقها، واحترزتُ من متكلَّفها، ولا والله ما ملك قيادي قطُّ الإعجابُ بشيء مما آتي به[٢٣]. وهذا يعني أنْ يَتَعَّهدَ الشاعرُ خطابه الشعري بضرب من الصيانة اللغوية العفوية المتمثلة بتكوينه المعرفي اللغوي

وهذه الجديلة هي التي تخلق سياقاً لغويا خاصاً بالنص نفسه، وعند محاولة فهم النص وتحليله لابد من فهم بنائه النحوي على مستوى الجملة أولاً، وعلى مستوى النص كلَّه ثانيا(١٧).

واللافت أن رفض القواعد النحوية هو أحد المفاهيم التي دارت حولها على استحياء الحداثة العربية الأولى، وأوغلت فيه الحداثة الثانية، ثم دفعت هذا المفهوم إلى أقصى درجة تجارب الكتابة الجديدة كما يقول الدكتور نعيم اليافي(١٨)، أما الدكتور كمال خير بك أحد نقاد الحداثة العربية و روادهافُيشيرُ إلى الإهمال الذي يبديه شعراء الحداثه لقواعد النحو، وإلى أنّ هذا الإهمال ناجم عن الجهل بهذه القواعد، وأحياناً عن قصد وإصرار بدعوى أن هذا الإهمال شكل من أشكال الهدم وإعادة البناء الذي يطمح الشاعر الحديث إلى تحريكه في اللغة العربية، لذا ربما وجَدتَ من يدعو إلى التنصلُّ من قواعد هذه اللغة، وإلى التحدُّث بلغة العامة اليومية رغبةً في أن تكون لغة الشعر لغة الحياة النابضة التي يعبِّر عنها هذا الشعر(١٩)، وكل ذلك مقولات لاتقوى على الصمود أمام المناقشة وخيُر دليل على ذلك أن رَأْسَ المنظَّرين لها في مرحلة من هَذا القرن وهو يوسف الخال تراجع فيما بعُد لما لاحظه من القطيعة بين المبدع والمتلقّي نتيجة التخلي عن القواعد المتواضَع عليها، لذلك ينصح الخالُ نفسُه الشاعرَ الأصيلَ بأن يعترف بقواعد لغته وأصولها، وبمبادئ الأساليب الشعرية المتأثرة بهذه اللغة المتوارثة في تاريخها الأدبي، وفي الوقت ذاته يأخذ لنفسه قدراً كافياً من الحرية لتطويع هذه القواعد، والأساليب، ونفخ شخصيته فيها(٢٠)، والجدير بالذكر أن اضطراب العوالم الداخلية والخارجية التي يُصْدِرُ عنها الشاعر في تجربته لايعني بالضرورة أن تكون لغة مضطربة اضطراب هذه العوالم إذا ماكان شاعراً مطبوعاً ممتلكاً لأدوات فنه، فالشاعر المطبوع كما يقول المبرد (٢٨٥هـ) أَشَدُّ على الكلام اقتداراً، وأكثر تَسمُّحاً، وأقل معاناةً، وأبطأ معاسرةً(٢١). ذلك أنه يعتمد على طبعه وحدسه الفني الذي يُمَكِّنُه من المضي إلى مُراده، ويُرْشده إلي تشكيل المادة اللغوية وليس من الضروري كما قلنا أن يكون هذا التشكيل مضطرباً اضطراب العوالم المادية والنفسية التي يصدر عنها الشاعر، فاللغة كما يرى المعنيون بعلم النفس اللغوي لاتشكل شرط التنظيم الإداركي، ولكنها تنقي هذا التنظيم وتضخمه(٢٢)، وهذا يؤنس بما يُروى من أن بشار بن برد سئل (بمَ فُقْتَ أهلَ عمرك، وسبقت أهلَ عصرك في حسن معانيَ الشعر، وتهذيب ألفاظه؟ فقَال: لأني لم أقل كل ماتورده عليَّ قريحتي ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق ولطائف التشبيهات، فسرتُ إليها بفهم جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سَبْرها وانتقيت سرَّها، وكشفت عن حقائقها، واحترزتُ من متكلَّفها، ولا والله ما ملك قيادي قطُّ الإعجابُ بشيء مما آتي به(٢٣). وهذا يعني أنْ يَتَعَّهدَ الشاعرُ خطابه الشعري بضرب من الصيانة اللغوية العفوية المتمثلة بتكوينه المعرفي اللغوي

الثقافي العام الذي يُصدر عنه، فالصرخة ينطلق بها الصوت اندهاشاً وطرباً، وبينها وبين الشعر وشيجة نسب وثقى، وترجمتها إلى كلام بدلاً من الاكتفاء بها هو الأصل الذي ينبجس منه الشعر[٢٤]. على أنّ هذا لاينفي أن الشاعر الحقَّ المكوّن تكويناً لغوياً وثقافياً ناضجاً لايتلقَّى اللغة كمادة يتصرُّف فيها وكأنها معطاة من قبل، بل إنه هو الذي يبدأ بجعلها ممكنة، لأنه أمير الكلام، وإمارته هذه ناجمة عن امتلاكه ناصية لغته، وتمثُّله لأسرارها، ولطاقاتها التعبيرية بفعل الدربة المؤازرة للطبع فالطبع مجرد طاقة كامنة تتجلى في شكل تهيؤ للإبداع، وتبقى هذه القدرة مُسْتَتِرَّة مالم تُسْعِفْها الدربة التي تمكِّن الشاعر من النَّفَاذ إلَى القوانين التوليدية التي ينهض عليها الخطاب الشعري وإذا كان الطبع يمكِّن الشاعرَ من التهيؤ للنفاذ إلى مافي صُلْبِ النظام اللغوي من قوانين فإن الدربة هي التيِ تضع الطبع على عَتَبات تلك القوانين[٢٥].

ولاتقف الدربة عند هذه الحدود، بل تتجاوزها، وتؤدي إلى نتيجة أخرى غاية في الأهمية، إنها تولِّدُ ملكةً جديدةً ترفد الطبع وتبلوره، وتتجلى هذه الملكة بالقدرة على الكتابة الواعية، مما يجعل الشاعرَ حاضراً في نتاجه، إنه قادر علي تعديل ذلك النتاج إبَّان عملية الخلق ذاتها[٢٦]، فالشعر فعل واعٍ، ولو لم يكن كذلك لكان هذيانُ المجانين وكلامُ الحَمْقى شعراً، والشاعر الحق هو الذي يدرك أن للغة قوانين ونظماً لاتكون اللغة إلابها، ولايتمكن من التواصل مع الآخر إلا من خلالها. ولكنه يفطن في الوقت نفسه إلى أن اللغة تسمح من حيث تشمس، وتبيح من حيث تحجر وتحرم، فالنفاذ من الممنوع إلى المباح به يتميز الشاعر عن الشاعر[٢٧].

وفي ضوء ذلك كله يمكن أن نفهم دعوة غير واحد من نقاد الحداثة الشعرية إلى لغة شعرية متَّزنة أصيلة مخلصة للعربية بقدر إخلاصها للخطاب الشعري في المشهد الثقافي، فعلى الشاعر كما يرى الدكتور وهب روميه أن يخلق علاقات لغوية جديدة دون أن يخل بقوانين اللغة وأنظمتها، وأن يزلزل التقاليد الأدبية، أو يعِّدلَهَا وفق الحاجة[٢٨]. وفي هذا الصدد يقول الدكتور نعيم اليافي: أنا مع التطور والتجديد والحداثة الشعرية إلى آخر مدى شريطة أن يتم ذلك ضمن خصوصيتي القومية، وتراثي الثقافي، ولغتي العربية[٢٩]. أما نازك الملائكة فتقول: نحن نرفض بقوة وصراحة أن يبيح الشاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو، إنَّ كلَّ خروج على القواعد المعتبرة يُنْقصُ تعبيرية الشعر[٣٠]. وقريبٌ من ذلك ما سيأتي فيما بعد عن الدكتور محمد غنيمي هلال.

واللافت في الحديث عن لغة الشعر الحديث تَصَوُّرُ آدونيس لعلاقة الألفاظ بدلالاتها، فمن المسلَّم به مايتردد لدى نقاد الحداثة الشعرية، وشعرائها من أن دور الكلمة في القصيدة هو البوح والإيحاء الكلي الاحتمالي، وغير المحدد، وأنها أي الكلمة ليست مطالبة دائما بالدلالة الواضحة المحددة الأحادية الاتجاه، فاللغة الشعرية ذات طبيعة خاصة تعتمد اعتماداً كبيراً على الألوان والظلال المختلفة التي تثيرها الكلمات، وهذا كُله مقبول مستساغ على

الثقافي العام الذي يُصدر عنه، فالصرخة ينطلق بها الصوت اندهاشاً وطرباً، وبينها وبين الشعر وشيجة نسب وثقى، وترجمتها إلى كلام بدلاً من الاكتفاء بها هو الأصل الذي ينبجس منه الشعر(٢٤). على أنّ هذا لاينفي أن الشاعر الحقَّ المكوّن تكويناً لغوياً وثقافياً ناضجاً لايتلقَّى اللغة كمادة يتصرَّف فيها وكأنها معطاة من قبل، بل إنه هو الذي يبدأ بجعلها ممكنة، لأنه أمير الكلام، وإمارته هذه ناجمة عن امتلاكه ناصية لغته، وتمثُّله لأسرارها، ولطاقاتها التعبيرية بفعل الدربة المؤازرة للطبع فالطبع مجرد طاقة كامنة تتجلى في شكل تهيؤ للإبداع، وتبقى هذه القدرة مُسْتَتِرَّة مالم تُسْعِفْها الدربة التي تمكِّن الشاعر من النَّفَاذ إلَى القوانين التوليدية التي ينهض عليها الخطاب الشعري وإذا كان الطبع يمكِّن الشاعرَ من التهيؤ للنفاذ إلى مافي صُلْبِ النظام اللغوي من قوانين فإن الدربة هي التي تضع الطبع على عَتَبات تلك القوانين(٢٥).

ولاتقف الدربة عند هذه الحدود، بل تتجاوزها، وتؤدي إلى نتيجة أخرى غاية في الأهمية، إنها تولِّدُ ملكةً جديدةً ترفد الطبع وتبلوره، وتتجلى هذه الملكة بالقدرة على الكتابة الواعية، مما يجعل الشاعرَ حاضراً في نتاجه، إنه قادر علي تعديل ذلك النتاج إبَّان عملية الخلق ذاتها(٢٦)، فالشعر فعل واعٍ، ولو لم يكن كذلك لكان هذيانُ المجانين وكلامُ الحَمْقى شعراً، والشاعر الحق هو الذي يدرك أن للغة قوانين ونظماً لاتكون اللغة إلابها، ولايتمكن من التواصل مع الآخر إلا من خلالها. ولكنه يفطن في الوقت نفسه إلى أن اللغة تسمح من حيث تشمس، وتبيح من حيث تحجر وتحرم، فالنفاذ من الممنوع إلى المباح به يتميز الشاعر عن الشاعر(٢٧).

وفي ضوء ذلك كله يمكن أن نفهم دعوة غير واحد من نقاد الحداثة الشعرية إلى لغة شعرية متَّزنة أصيلة مخلصة للعربية بقدر إخلاصها للخطاب الشعري في المشهد الثقافي، فعلى الشاعر كما يرى الدكتور وهب روميه أن يخلق علاقات لغوية جديدة دون أن يخل بقوانين اللغة وأنظمتها، وأن يزلزل التقاليد الأدبية، أو يعِّدلَهَا وفق الحاجة(٢٨). وفي هذا الصدد يقول الدكتور نعيم اليافي: أنا مع التطور والتجديد والحداثة الشعرية إلى آخر مدى شريطة أن يتم ذلك ضمن خصوصيتي القومية، وتراثي الثقافي، ولغتي العربية(٢٩). أما نازك الملائكة فتقول: نحن نرفض بقوة وصراحة أن يبيح الشاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو، إنَّ كلَّ خروج على القواعد المعتبرة يُنْقِصُ تعبيرية الشعر(٣٠). وقريبُ من ذلك ما سيأتي فيما بعد عن الدكتور محمد غنيمي هلال.

واللافت في الحديث عن لغة الشعر الحديث تَصَوُّرُ آدونيس لعلاقة الألفاظ بدلالاتها، فمن المسلَّم به مايتردد لدى نقاد الحداثة الشعرية، وشعرائها من أن دور الكلمة في القصيدة هو البوح والإيحاء الكلي الاحتمالي، وغير المحدد، وأنها أي الكلمة ليست مطالبة دائما بالدلالة الواضحة المحددة الأحادية الاتجاه، فاللغة الشعرية ذات طبيعة خاصة تعتمد اعتماداً كبيراً على الألوان والظلال المختلفة التي تثيرها الكلمات، وهذا كُله مقبول مستساغ على

ألاتَنْبَتَّ الكلماتُ كلِّياً عما يربطها بما لها من الدلالات الثقافية والاجتماعية العُرْفية العامة والمتنوعة التي اختلفت عليها في تاريخ تطورها الطويل، إلاَّصارت كلمةً ذاتَ دلالة حادثة كلِّياً قائمةً علَى الاصطلاح مع الذات علماً أن اللغة منظومةُ اجتماعية قائمة على المواضعة، وأن التقيد بهذه المواضعة في الخطاب الأدبي عامة، والشعري خاصة يضمر كما هو معروف وفي هذا السياق يشير أحمد عبد المعطي حجازي إلى مستويين في لغة الإبداع الشعري، المستوى العام المشترك، والمستوى المجازي، فما دام الشاعر يلجأ إلى استخدام الألفاظ والتراكيب التي يستعملها البائع والصحفي فلابد أن تتضمن قصيدته عناصر مشتركة بينه وبين لغة هؤلاء الناس، وأما المستوى الآخر فهو الطبيعة المجازية للغة القصيدة(٣١). وغني عن البيان أن كلام حجازي هذا وغيره(٣٢) ممن حرصوا على تحقيق معادلة تلاحم التجاوزي والنمطي في قصيدة الحداثة قائم على أن الشعر في نهاية المطاف فن أداته اللغة، واللغة منظومة تواضعية، ومتى افتقدت هذه السمة في الخطاب حدثت القطيعة، وتعسر أو تعذر التواصل بين المبدع والمتلقي، وما لم تكن للقصيدة دلالة ما كفت عن كونها قصيدة لأنها لم تعد لغة(٣٣). فوجود ميثاق بين المبدع والمتلقي، أو قسط مشترك من التقاليد الأدبية ومن المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية(٣٤). فالشعر مؤسَّسَةُ تستمد شرعيتها من التاريخ الثقافي، ولا دلالة لأي نتاج شعري إلاضمن تاريخ أدبي ثقافي محدد،

فالمعنى كما يقول أصحاب نظرية التلقي إنما تحدِّدُه الأعراف والمواضعات التي تحيط بمتلقي النص وقارئه(٣٥). والجدير بالذكر أنه بغياب هذه المواضعات، أو ذلك القسط المشترك وذلك الميثاق يفسر جَان كوهن الطلاقَ الذي يشكو منه الشعراء المعاصرون، فيقول هناك درجة انزياح حرجة مختلفة دون شك من قارئ إلى آخر، ولكننا نستطيع اعتماداً على الإحصاء تعيينَ قيمة متوسطة، بتجاوزها تكف القصيدة عن إنجاز وظيفتها باعتبارها لغة دالة وربما كان الطلاق الحاصل بين الشعر المعاصر والجمهور بسبب تجاوز الشعر هذه العتبة بسهولة، ذلك الطلاق الذي يشكو منه الشعراء الشباب المعاصرون(٣٦). (فاللغة ليست ملك الشاعر، ليست لغته إلابقدر مايغسلها من آثار غيره، ويفرِّغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي، وبما أن المبدع يُحَدَّد بالرؤيا والاستباق فإن اللغة التي يستخدمها لاتكون لغته إلابقدر مايفرِّغها من مافيها، ويشحنها بالمستقبل... اللغة الشعرية لاتتكلم إلاحين تنقطع عما تكلمته تتخلص من تعبها، تقتلع نفسها من نفسها، فاللغة دائماً ابتداء، والكتابة دائما ابتداء زمن الشعر. وهذا يلاحظ في الشعر التجريدي الذي يقوم علي نزع الدلالات المعتادة للكلمات، وإضفاء معانٍ جديدة عليها دون أن يكون لهذه الدلالات مرجعية أخرى سوى التجربة اللغوية الشعرية ذاتها(٣٧). مما يعني أن الشعر التجريدي أداته كلمات تتمتع بنكهة العربي كما هو الحال عند رأس هذا الاتجاه أدونيس(٣٨) الذي يقوم أسلوبه كما

ألاتَنْبَتَّ الكلماتُ كلِّياً عما يربطها بما لها من الدلالات الثقافية والاجتماعية العُرْفية العامة والمتنوعة التي اختلفت عليها في تاريخ تطورها الطويل، إلاَّ صارت كلمةً ذاتَ دلالة حادثة كلِّياً قائمةً علَى الاصطلاح مع الذات علماً أن اللغة منظومةٌ اجتماعية قائمة على المواضعة، وأن التقيد بهذه المواضعة في الخطاب الأدبي عامة، والشعري خاصة يضمر كما هو معروف وفي هذا السياق يشير أحمد عبد المعطي حجازي إلى مستويين في لغة الإبداع الشعري، المستوى العام المشترك، والمستوى المجازي، فما دام الشاعر يلجأ إلى استخدام الألفاظ والتراكيب التي يستعملها البائع والصحفي فلابد أن تتضمن قصيدته عناصر مشتركة بينه وبين لغة هؤلاء الناس، وأما المستوى الآخر فهو الطبيعة المجازية للغة القصيدة(٣١). وغني عن البيان أن كلام حجازي هذا وغيره(٣٢) ممن حرصوا على تحقيق معادلة تلاحم التجاوزي والنمطي في قصيدة الحداثة قائم على أن الشعر في نهاية المطاف فن أداته اللغة، واللغة منظومة تواضعية، ومتى افتقدت هذه السمة في الخطاب حدثت القطيعة، وتعسر أو تعذر التواصل بين المبدع والمتلقي، وما لم تكن للقصيدة دلالة ما كفت عن كونها قصيدة لأنها لم تعد لغة(٣٣). فوجود ميثاق بين المبدع والمتلقي، أو قسط مشترك من التقاليد الأدبية ومن المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية(٣٤). فالشعر مؤسَّسَةٌ تستمد شرعيتها من التاريخ الثقافي، ولا دلالة لأي نتاج شعري إلاضمن تاريخ أدبي ثقافي محدد، فالمعنى كما يقول أصحاب نظرية التلقي إنما تحدِّدُه الأعراف والمواضعات التي تحيط بمتلقي النص وقارئه(٣٥). والجدير بالذكر أنه بغياب هذه المواضعات، أو ذلك القسط المشترك وذلك الميثاق يفسر جَان كوهن الطلاقَ الذي يشكو منه الشعراء المعاصرون، فيقول هناك درجة انزياح حرجة مختلفة دون شك من قارئ إلى آخر، ولكننا نستطيع اعتماداً على الإحصاء تعيينَ قيمة متوسطة، بتجاوزها تكف القصيدة عن إنجاز وظيفتها باعتبارها لغة دالة وربما كان الطلاق الحاصل بين الشعر المعاصر والجمهور بسبب تجاوز الشعر هذه العتبة بسهولة، ذلك الطلاق الذي يشكو منه الشعراء الشباب المعاصرون(٣٦). (فاللغة ليست ملك الشاعر، ليست لغته إلابقدر مايغسلها من آثار غيره، ويفرِّغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي، وبما أن المبدع يُحَدَّد بالرؤيا والاستباق فإن اللغة التي يستخدمها لاتكون لغته إلابقدر مايفرِّغها من مافيها، ويشحنها بالمستقبل... اللغة الشعرية لاتتكلم إلاحين تنقطع عما تكلمته تتخلص من تعبها، تقتلع نفسها من نفسها، فاللغة دائماً ابتداء، والكتابة دائما ابتداء زمن الشعر. وهذا يلاحظ في الشعر التجريدي الذي يقوم علي نزع الدلالات المعتادة للكلمات، وإضفاء معانٍ جديدة عليها دون أن يكون لهذه الدلالات مرجعية أخرى سوى التجربة اللغوية الشعرية ذاتها(٣٧). مما يعني أن الشعر التجريدي أداته كلمات تتمتع بنكهة العربي كما هو الحال عند رأس هذا الاتجاه أدونيس(٣٨) الذي يقوم أسلوبه كما

يقول نقاده على (التحرُّر من جملة الأنساق الأيديولوجية سواء أكانت تاريخية أم معاصرة، والعمل على تحضير اللغة بطريقة متميزة يفصلها عن ماضيها الجماعي قدرَ وسعه[٣٩]. يقول أدونيس: أول ما أعمله أفرغ هذه اللغة من محتواها،وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرج عن معناها الأصلي[٤٠]. وكلام أدونيس هذا يذكر بتأكيد الناقد يوسف سامي اليوسف غير مرة أن تنظيرات أدونيس مفتعلة لأنها تقوم على المبالغة، وعلى التطرف[٤١]. وأن من مواقف أدونيس المفتعلة قوله: إنَّ اللغة التي يريدها لغةُ بنّوة لا أبوة، لغةُ آت لاماض[٤٢]. يُضَافُ إلى ماقاله هذا الناقد أن أدونيس مفرط التفاول في تنظيره هذا بقدرة الشاعر على التحكم بدلالة ألفاظه وشحنها بالرسالة التي يبغي إيصالها، (فالكتاب يصوغ النصَّ حسب معجمه الألسني، وكلُّ كلمة في هذا المعجم تحمل معها تاريخاً مديداً ومتنوعاً، وعى الكاتبُ بعضه، وغاب عنه بعضه الآخر، ولكن هذا الغائب، إنما غاب عن ذهن الكاتب، ولم يغب عن الكلمة التي تظل حبلى بكل تاريخياتها والقارئ حينما يستقبل النص فإنَّه يتلقاه حَسْبَ معجمه، وقد يمدُّه هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب حين أبدع نَصّه، مَن هنا تتنوّع الدلالة، وتتضاعف، ويتمكن النصُّ من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ، وتختلف هذه القيم، وتتنوع بين قارئ وآخر، بل عند قارئ واحد في أزمنة متفاوته)[٤٣]. وكل هذا يؤيد أنه ليس للشاعر قدرة على التحكُّم بدلالات ألفاظه على النحو الذي تصوره مقولة أدونيس الآنفة الذكر، التي يصدر فيها كما يتراءى للدكتور صلاح فضل عن خلاصة رؤيته الخاصة للشعر، والحياة القائمة على التجريد لاعلى التعبير[٤٤]، وهو مايدل عليه قول أدونيس نفسه: العالم فنياً إشارة، العالم فنياً إذن ليس موجوداً في العالم، بل فيما وراءه، وهو بالضرورة نوع من التجريد، كلُّ مُبْدِع بالكلمة أو بالخطِّ لايُعْنى بما يراه إلا بوصفه عَتبةً لما لايراه، ولاتكمن أهمية الصورة في سطحها المرئي، بل في كونها عتبة لمعنى ما وباباً يقود الناظرَ إلي ماوراء الغيب أو المجرد سواء أكان في الذات، أو في الطبيعة[٤٥]. ولاشك أن هذا النزوع الصوفي السوريالي المغالي هو الذي أفضى بأدونيس إلى التعامل مع الكلمة الشعرية تعاملاً إلغازياً قريباً من الاصطلاح مع الذات إن لم يكن كذلك تماماً، مما جعله يُغْلقُ باب عالمه الشعري في انتظار قارئ المستقبل الذي قد يجيء كما يقول أحدُ النقاد[٤٦]، وكل ذلك جعل من أدونيس مؤسس نسق معرفي رؤيوي تجريدي تائه فيما هو حدسي وغرائبي، وميتا فيزيقيٍ، قاصرُ عن وعي الحداثة في نظر صاحب وعي الحداثة[٤٧]، وقَدْ يكون الأمر كذلك أن الغرض الأساس من الحداثة غرض تنويري، لذا كانت دعوة أدونيس إلى الرؤيا الحدسية والميتفيزقية، والعمل بهذه الدعوة مدعاةً لنقد الكثير من النقاد والشعراء ولاسيما القائلين بالواقعية كما يقول الدكتور سعد الدين كليب[٤٨]. فقد رفض هؤلاء هذا الطرح لمفهوم الرؤيا معتبرين أن الرؤيا

يقول نقاده على (التحُرر من جملة الأنساق الأيديولوجية سواء أكانت تاريخية أم معاصرة، والعمل على تحضير اللغة بطريقة متميزة يفصلها عن ماضيها الجماعي قدرَ وسعه[٣٩]. يقول أدونيس: أول ما أعمله أفرغ هذه اللغة من محتواها،وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرج عن معناها الأصلي[٤٠]. وكلام أدونيس هذا يذكر بتأكيد الناقد يوسف سامي اليوسف غير مرة أن تنظيرات أدونيس مفتعلة لأنها تقوم على المبالغة، وعلى التطرف[٤١]. وأن من مواقف أدونيس المفتعلة قوله: إنَّ اللغة التي يريدها لغةُ بنّوة لا أبوة، لغةُ آت لاماض[٤٢]. يُضَافُ إلى ماقاله هذا الناقد أن أدونيس مفرط التفاول في تنظيره هذا بقدرة الشاعر على التحكم بدلالة ألفاظه وشحنها بالرسالة التي يبغي إيصالها، (فالكتاب يصوغ النصَّ حسب معجمه الألسني، وكلُّ كلمة في هذا المعجم تحمل معها تاريخاً مديداً ومتنوعاً، وعى الكاتبُ بعضه، وغاب عنه بعضه الآخر، ولكن هذا الغائب، إنما غاب عن ذهن الكاتب، ولم يغب عن الكلمة التي تظل حبلى بكل تاريخياتها والقارئ حينما يستقبل النص فإنَّه يتلقاه حَسْبَ معجمه، وقد يمدُّه هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب حين أبدع نَصّه، مَن هنا تتنوّع الدلالة، وتتضاعف، ويتمكن النصُّ من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ، وتختلف هذه القيم، وتتنوع بين قارئ وآخر، بل عند قارئ واحد في أزمنة متفاوته)[٤٣]. وكل هذا يؤيد أنه ليس للشاعر قدرة على التحكُّم بدلالات ألفاظه على النحو الذي تصوره مقولة أدونيس الآنفة الذكر، التي يصدر فيها كما يتراءى للدكتور صلاح فضل عن خلاصة رؤيته الخاصة للشعر، والحياة القائمة على التجريد لاعلى التعبير[٤٤]، وهو مايدل عليه قول أدونيس نفسه: العالم فنياً إشارة، العالم فنياً إذن ليس موجوداً في العالم، بل فيما وراءه، وهو بالضرورة نوع من التجريد، كلُّ مُبْدِع بالكلمة أو بالخطِّ لايُعْنى بما يراه إلا بوصفه عَتبةً لما لايراه، ولاتكمن أهمية الصورة في سطحها المرئي، بل في كونها عتبة لمعنى ما وباباً يقود الناظرَ إلي ماوراء الغيب أو المجرد سواء أكان في الذات، أو في الطبيعة[٤٥]. ولاشك أن هذا النزوع الصوفي السوريالي المغالي هو الذي أفضى بأدونيس إلى التعامل مع الكلمة الشعرية تعاملاً إلغازياً قريباً من الاصطلاح مع الذات إن لم يكن كذلك تماماً، مما جعله يُغْلقُ باب عالمه الشعري في انتظار قارئ المستقبل الذي قد يجيء كما يقول أحدُ النقاد[٤٦]، وكل ذلك جعل من أدونيس مؤسس نسق معرفي رؤيوي تجريدي تائه فيما هو حدسي وغرائبي، وميتا فيزيقيٍّ، قاصرُ عن وعي الحداثة في نظر صاحب وعي الحداثة[٤٧]، وقَدْ يكون الأمر كذلك أن الغرض الأساس من الحداثة غرض تنويري، لذا كانت دعوة أدونيس إلى الرؤيا الحدسية والميتفيزقية، والعمل بهذه الدعوة مدعاةً لنقد الكثير من النقاد والشعراء ولاسيما القائلين بالواقعية كما يقول الدكتور سعد الدين كليب[٤٨]. فقد رفض هؤلاء هذا الطرح لمفهوم الرؤيا معتبرين أن الرؤيا

الاجتماعية الثورية التي تتناغم وحركة الواقع هي الرؤيا الحقيقية التي على شعر الحداثة إن يُصْدرَ عنها وأن يعمّقها في الواقع والنص معاً، فليسَ ثمة رؤيا يمكن أن تنفصل عن الرؤية، لهذا فدعوى التجاوز والتخطي التي يدَّعيها شعراء الرويا ليست في حقيقتها سوى مقولة وهمية، لاأساس لها من الصحة(٤٩). في نظر الدكتور كليب، في السياق يقول ناقد آخر: لايدفعني الخطابُ الشعريُّ عند أدونيس تنظيراً على الأقل للتعاطف مع قضية الغموض التي تقودنا للوقوف عند مانسمع شاعراً مثل أدونيس يعترف بأنه يعتمد الإكثار من الانزياحات اللغوية، وأنه يُدْخل خطابه الشعري إلى الغموض مُحَمِّلاً القارئ، أَو المتلقي مسؤولية عدم الارتقاء لمستوى الوصول إلى الدلالات المطلوبة في النص(٥٠).

بنية اللغة الشعرية عند القدماء:

والذي أود أن أعرض له فيما سيأتي من هذا البحث هو أن ما لاحظناه في الحداثة الشعرية العربية المعاصرة من الدعوة إلى خصوصية اللغة الشعرية المتمثلة بالانزياح دعوى حديثة وافدة قد يكون لها من المعطيات التي اكتنفت ظروف نشأتها في مواطنها ماقد يفسِّر هذا التطَّرفَ وتلك المغالاةَ المتمثّلين بعدم رعاية حرمة قواعد اللغة بقصد أو بغير قصد على اختلاف مستوياتها، وحداثة هذه العدوى، ووفادتها فيما أقصد تتمثلان بهذا التطرف، وتلك المغالاة فقط، فخصوصية اللغة الشعرية من انفعالية، وتوليد وتجديد، ومالذلك من أثر في بنية اللغة أمر مألوف عند القدماء ممارسة وتنظيراً، لذلك تجد من يحدثك عما للأقسام العروضية في الوزن السداسي من أثر في البنية المورفولوجية لكلمات البيت في إلياذة هو ميروس(٥١). ونقف على شيء من ذلك في الفكر اللغوي عند العرب، فهذا حمزة بن الحسن الأصبهاني (٣٥٠هـ) يرى أن الشعراء (لابُدَّ أن يدفعَهم استيفاءُ حقوقِ الصنعة الى عَسْف اللغة بفنون الحيلة لما يُدْخلونَه من الحذف عنها، أو الزيادة فيها، ومرةً بتوليد الألفاظ على حسب ماتسمو إليه هممهم عند قرض الأشعار(٥٢).

وأما ابن السراج (٣١٦هـ) فيرى أنه ربما وجدتَ الشاعر من القدماء الفصحاء يحوجه الوزن إلى قلب البناء، أو يحتاج إلى المعنى، فيشتق له لفظاً يلتئم به شعره(٥٣). ويخبرنا ابن جني (٣٩٢هـ) أن أصحابه كانوا يتعقَّبون رؤبة وأباه، ويقولون: تَهَضَّما اللغة، وولَّداها، وتصرَّفا فيها غير تصرف الأقحاح فيها(٥٤).

يُضاف إلى ذلك أن الضرورة الشعرية في تراثنا مع ما للباحث من تحفُّظات(٥٥). على دواعي نشأتها، وعلى أصول عمل معظمهم بها تُمِّثلُ عند بعض أئمة العربية خصيصة من خصائص اللغة الشعرية فهي ليست دائما أمراً معيباً، بل ربما كانت مظهراً من مظاهر الاقتدار الفني(٥٦). وهي نزوع لغوي موظف خاص بالشعر، ولعل هذا مايُفْهَمُ من قول سيبويه (١٨٧هـ): وليس شيء يضطرون إليه إلاوهم يحاولون به وجهاً(٥٧). وربما اتضحت معالم

الاجتماعية الثورية التي تتناغم وحركة الواقع هي الرؤيا الحقيقية التي على شعر الحداثة إن يُصْدرَ عنها وأن يعمِّقها في الواقع والنص معاً، فليسَ ثمة رؤيا يمكن أن تنفصل عن الرؤية، لهذا فدعوى التجاوز والتخطي التي يدَّعيها شعراء الرويا ليست في حقيقتها سوى مقولة وهمية، لاأساس لها من الصحة(٤٩). في نظر الدكتور كليب، في السياق يقول ناقد آخر: لايدفعني الخطابُ الشعريُّ عند أدونيس تنظيراً على الأقل للتعاطف مع قضية الغموض التي تقودنا للوقوف عند مانسمع شاعراً مثل أدونيس يعترف بأنه يعتمد الإكثار من الانزياحات اللغوية، وأنه يُدْخل خطابه الشعري إلى الغموض مُحَمِّلاً القارئ، أو المتلقي مسؤولية عدم الارتقاء لمستوى الوصول إلى الدلالات المطلوبة في النص(٥٠).

بنية اللغة الشعرية عند القدماء:

والذي أود أن أعرض له فيما سيأتي من هذا البحث هو أن ما لاحظناه في الحداثة الشعرية العربية المعاصرة من الدعوة إلى خصوصية اللغة الشعرية المتمثلة بالانزياح دعوى حديثة وافدة قد يكون لها من المعطيات التي اكتنفت ظروف نشأتها في مواطنها ماقد يفسِّر هذا التطَّرفَ وتلك المغالاةَ المتمثِّلين بعدم رعاية حرمة قواعد اللغة بقصد أو بغَير قصد على اختلاف مستوياتها، وحداثة هذه العدوى، ووفادتها فيما أقصد تتمثلان بهذا التطرف، وتلك المغالاة فقط، فخصوصية اللغة الشعرية من انفعالية، وتوليد وتجديد، ومالذلك من أثر في بنية اللغة أمر مألوف عند القدماء ممارسة وتنظيراً، لذلك تجد من يحدثك عما للأقسام العروضية في الوزن السداسي من أثر في البنية المورفولوجية لكلمات البيت في إلياذة هو ميروس(٥١). ونقف على شيء من ذلك في الفكر اللغوي عند العرب، فهذا حمزة بن الحسن الأصبهاني (٣٥٠هـ) يرى أن الشعراء (لابُدَّ أن يدفعَهم استيفاءُ حقوقِ الصنعة الى عَسْف اللغة بفنون الحيلة لما يُدْخلونَه من الحذف عنها، أو الزيادة فيها، ومرةً بتوليد الألفاظ على حسب ماتسمو إليه هممهم عند قرض الأشعار(٥٢). وأما ابن السراج (٣١٦هـ) فيرى أنه ربما وجدتَ الشاعر من القدماء الفصحاء يحوجه الوزن إلى قلب البناء، أو يحتاج إلى المعنى، فيشتق له لفظاً يلتئم به شعره(٥٣). ويخبرنا ابن جني (٣٩٢هـ) أن أصحابه كانوا يتعقَّبون رؤبة وأباه، ويقولون: تَهَضَّما اللغة، وولَّداها، وتصرَّفا فيها غير تصرف الأقحاح فيها(٥٤). يُضاف إلى ذلك أن الضرورة الشعرية في تراثنا مع ما للباحث من تحفُّظات(٥٥). على دواعي نشأتها، وعلى أصول عمل معظمهم بها تُمِّثلُ عند بعض أئمة العربية خصيصة من خصائص اللغة الشعرية فهي ليست دائما أمراً معيباً، بل ربما كانت مظهراً من مظاهر الاقتدار الفني(٥٦). وهي نزوع لغوي موظف خاص بالشعر، ولعل هذا مايُفْهَمُ من قول سيبويه (١٨٧هـ): وليس شيء يضطرون إليه إلاوهم يحاولون به وجهاً(٥٧). وربما اتضحت معالم

الوجه الذي يحاوله الشاعر في الضرورة أكثر عند ابن جني(٣٩٢هـ) حيث يقول: (متى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الأصول بها فاعلم أن ذلك على ماجَشِمَه منه، وإن دل على جوره وتعسفه فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمُّطه، وليس بقاطع دليل على ضَعف لغته، ولاقصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته، بل مَثَلُه في ذلك عندي مثال مُجْرِي الجَمُوح بلالجَام، و وَارد الحرب الضروس حارساً من غير احتَشام، فهو وإن كان ملوماً في عنفه، وتهالكه فإنه مشهود له بشجاعته، وفيض منَّته، ألا تراه لايجهل أن لو تَكَفَّر في سلاحه، أو اَعتصم بلجام جواده لكان أقرب إلى النجاة، وأبعد عن الملحاة، لكنه جَشِم ماجَشِمَه على علمه بمايعقب اقتحام مثله إدلالاً بقوة طَبعه، ودلالةً على شهامة نفسه، ومثله سواءً مايحكي عن بعض الأجواد أنه قال: أيري البخلاء أننا لانجد بأموالنا مايجدون بأموالهم، إننا نرى في الثناء بإنفاقها عوضاً من حفظها بإمساكها(٥٨). فابن جني في هذا النص لايرى إتيان الشاعر بمايُسَمَّى ضرورة مَعْلماً من معالم الضعف اللغوي، بل يرى ارتكاب الشاعر للضرورة مغامرة لغوية تصوِّره ثائراً منفعلا بما يعتمل في نفسه غيرَ عابى بماتمنعه أصول اللغة، وماتبيحه إذا ماكان في ذلك مايوحي بصدق تجربته، وعميق تأزمه النفسي، فالمغامرة اللغوية المُمَثّلةُ بالضرورة الشعرية كما تتراءى لابن جني تجلو ملابسات التجربة، وتحمل أبعادها النفسية، وتشبع نوازع هذه الأبعاد عند الشاعر كما تشبع المغامرة الحربية نوازعَ الفارس الشجاع إلى الظهور والإدلال بالشجاعة والقوة، وكما يشبع الجودُ بالمال رغبةَ الجواد في المدح والثناء، وكل أولئك لايندر أن يتَجاوزوا الحدود المرعية فيما يمارسونه بغية نوازع نفسية خاصة بكل منهم، ولم يربط ابن جني المغامرة اللغوية المتمثلة بالضرورة الشعرية بإنجازها النفسي فحسب، بل وظفها في خدمة المعنى، وتوضيح المراد، لذا تراه بعد أن عرض ماعرض في هذا الصدد يقول: (فاعرف بماذكرنا حال مايَرِدُ في معناه وأن الشاعر اذا أورد منه شيئاً فكأنه لأُنْسه بعلم غرضه وسفُور مُرَاده لم يرتكب صعَباً، ولاَجشمَ إلا أمماً، وافق ذلك قابلاً له، أو صادف غير آنس به، إلا أنه قد استرسل واثقاً، وبنى الأمر على أنه ليس مُلْتَبساً(٥٩). فابن جني يرى أن الشاعر في الضرورة يأتي بمايوحي بالمعنى المراد إيصالهُ سواءُ أجاء هذا المعنى بقالب يُرضى المعنيين باللغة، أم لم يجيء، وكأني بابن جني في موقفه هذا يمهد الطريق لظهور مذهب في تراثنا لايفسرُّ الضرورة بالحاجة إلى المحافظة على الوزن والقافية، بل بما يتطلبه المعنى المراد التعبير عنه، وفي ذلك يقول الإمام الشاطبي (٧٩٠هـ): قد يكون للمعنى عبارتان أو أكثر، واحدة تَلْزمُ فيها الضرورةَ، إلا أنها مطابقة لمقتضى الحال، ولاشك أنهم في

الوجه الذي يحاوله الشاعر في الضرورة أكثر عند ابن جني(٣٩٢هـ) حيث يقول: (متى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الأصول بها فاعلم أن ذلك على ماجَشِمَه منه، وإن دل على جوره وتعسفه فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمُّطه، وليس بقاطع دليل على ضَعف لغته، ولاقصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته، بل مَثَلُه في ذلك عندي مثال مُجْرِي الجَمُوح بلالجَامٍ، و وَارد الحرب الضروس حارساً من غير احتَشَام، فهو وإن كان ملوماً في عنفه، وتهالكه فإنه مشهود له بشجاعته، وفيض منَّته، ألا تراه لايجهل أن لو تَكَفَّر في سلاحه، أو اَعتصم بلجام جواده لكان أقرب إلى النجاة، وأبعد عن الملحاة، لكنه جَشم ماجَشِمَه على علمه بمايعقب اقتحام مثله إدلالاً بقوة طَبعه، ودلالةً على شهامة نفسه، ومثله سواءً مايحكي عن بعض الأجواد أنه قال: أيري البخلاء أننا لانجد بأموالنا مايجدون بأموالهم، إننا نرى في الثناء بإنفاقها عوضاً من حفظها بإمساكها(٥٨). فابن جني في هذا النص لايرى إتيان الشاعر بمايُسَمَّى ضرورة مَعْلماً من معالم الضعف اللغوي، بل يرى ارتكاب الشاعر للضرورة مغامرة لغوية تصوِّره ثائراً منفعلا بما يعتمل في نفسه غيرَ عابى بماتمنعه أصول اللغة، وماتبيحه إذا ماكان في ذلك مايوحي بصدق تجربته، وعميق تأزمه النفسي، فالمغامرة اللغوية المُمَثَّلةُ بالضرورة الشعرية كما تتراءى لابن جني تجلو ملابسات التجربة، وتحمل أبعادها النفسية، وتشبع نوازع هذه الأبعاد عند الشاعر كما تشبع المغامرة الحربية نوازعَ الفارس الشجاع إلى الظهور والإدلال بالشجاعة والقوة، وكما يشبع الجودُ بالمال رغبةَ الجواد في المدح والثناء، وكل أولئك لايندر أن يتَجاوزوا الحدود المرعية فيما يمارسونه بغية نوازع نفسية خاصة بكل منهم، ولم يربط ابن جني المغامرة اللغوية المتمثلة بالضرورة الشعرية بإنجازها النفسي فحسب، بل وظفها في خدمة المعنى، وتوضيح المراد، لذا تراه بعد أن عرض ماعرض في هذا الصدد يقول: (فاعرف بماذكرنا حال مايَردُ في معناه وأن الشاعر اذا أورد منه شيئاً فكأنه لأُنسه بعلم غرضه وسفُور مُرَاده لم يرتكب صعَباً، ولاَجشمَ إلا أمماً، وافق ذلك قابلاً له، أو صادف غير آنس به، إلا أنه قد استرسل واثقاً، وبنى الأمر على أنه ليس مُلْتَبساً(٥٩). فابن جني يرى أن الشاعر في الضرورة يأتي بمايوحي بالمعنى المراد إيصالهُ سواءُ أجاء هذا المعنى بقالب يُرضى المعنيين باللغة، أم لم يجىء، وكأني بابن جني في موقفه هذا يمهد الطريق لظهور مذهب في تراثنا لايفسِّرُ الضرورة بالحاجة إلى المحافظة على الوزن والقافية، بل بما يتطلبه المعنى المراد التعبير عنه، وفي ذلك يقول الإمام الشاطبي (٧٩٠هـ): قد يكون للمعنى عبارتان أو أكثر، واحدة تَلْزمُ فيها الضرورةَ، إلا أنها مطابقة لمقتضى الحال، ولاشك أنهم في

هذه الحال يرجعون إلى الضرورة، لأن اعتناءهم بالمعنى أشدُّ من اعتناءهم باللفظ(٦٠). ويبدو بوضوح ما أشرنا إليه قبل من أن الضرورة الشعرية عند بعضهم ضرب من الاقتدار الفني فيما يراه بهاء الدين السبكي (٧٦٣هـ) من أن الضعف في الكلام نسبي، فالسبكي يرى أن (الضعف ربما كان في النثر دون الشعر، لأن ضرورة الشعر كما تجيز ماليس بجائز قد تقوي ما هو ضعيف، فعلى البياني أن يعتبر ذلك فربما كان الشيء فصيحاً في الشعر غير فصيح في النثر(٦١).

وقد عرض فلاسفة الحضارة العربية الإسلامية إلى خصوصية اللغة الشعرية، فقد قَسَّم أبو النصر الفارابي اللغة قسمين؛ اللغة النمطية: وهي لغة البرهان أو العلم، واللغة التجاوزية: وهي لغة الخطابة أولاً ثم الشعر(٦٢). ويَردُّ ابن سينا الحيلَ في لغة الشعرإلى نسَب بين الأجزاء(٦٣)، فاللغة ذات الألفاظ الحَقيقية المستولية تخالف اللغة الشعرية، إذ أن لغة الشعر ليست للتفهيم، بل للتعجيب كما يقول ابن سينا، أما ابن رشد فيرى أن فضيلة القول الشعري العفيفي أن يكون مؤلَّفاً من الأسماء المستولية، ومن تلك الأنواع الأُخَر المنقولة الغربية والمغيَّرة، والشاعر حيثَ يريد الإيضاح يأتي بالأسَماء المستولية، وحيث يريد التعجب والإلذاذ يأتي بالصنف الآخر من الأسماء، وكأن الشاعر يجب ألايفرط في الأسماء غير المستولية فيخرجَ إلى حد الرمز، ولايفرط في الأسماء المستولية، فيخرج عن طريق الشعر إلى الكلام المتعارف(٦٤).

وبعد فلابد من الإشارة إلى أن خصوصية اللغة الشعرية، أو مغايرتها مألوف الكلام المنثور العادي سواء أأسميناها ضرورة، أو انزياحاً، أو عدولاً أو انحرافاً (مظهر واضح تتجلى فيه الفردية الفنية بشكل بارز(٦٥). ومهمة النقد الكشف عن البعد الجمالي، أو الفني لهذه المغايرة التي إذا لم يكن لها فاعلية فنية ماعُدَّت قصوراً في تَمَثُّل الشاعر للغته، وفي قدرته على توظيفها، وحسنَ استثمارها فنياً وجمالياً.

نماذج تطبيقية:

وهذا يقتضينا أن نحسن الظن ما أمكن بالشعراء المتمرسين، وألاننظر إليهم دائماً بمنظار التصويب والتخطئة، بل نحاول استكشاف أسرار تراكيبهم التي تبدو من وجهة نظرنا مخالفةً لما هو مألوف، فربما عمدوا إلى هذه التراكيب سعياً وراء معنى متساوق مع المعنى الشعري للقصيدة(٦٦)، وقد يكون منّ ذلك مانقف عليه أحياناً عند الشعراء من حذف للفاعل مع أنه عمدة، لاتقوم الجملة الفعلية إلابه، ومع ذلك حذفوه، وهذا الحذف يُفَسَّر أحياناً بعدم تعلق غرض الشاعر بذكرمن قام بالفعل الذي يخبرنا به، فيري البلاغة في حذف ما لاغرض له في ذكره، ورُبّ حذف أبلغُ من ذكر كما يقول عبد القاهر الجرجاني(٦٧)، وهذا مايمكن أن نَلْمَسَه في قول النابغة الذبياني(٦٨):

يا دار مـيـة بالعليـاء، فـالسَّند
أقـوتْ وطال عليـهـا سـالفُ الأبدِ
وَقَـفْتُ فيـهـا إصيلاًكي أسائلهـا
عَـيّت جـوّاباً، ومـا بالربـع من أحـد
إلا أواري لأيا مـــا أبيِّـــنُهـــا
والنؤي كـالحـوض بالمظلومـة الجلد
رَدتْ عليـه أقـاصِـيـه ولَبّـده
ضَـربِ الوليـدة بالمسحـاة في الثأد

هذه الحال يرجعون إلى الضرورة، لأن اعتناءهم بالمعنى أشدُّ من اعتناءهم باللفظ(٦٠). ويبدو بوضوح ما أشرنا إليه قبل من أن الضرورة الشعرية عند بعضهم ضرب من الاقتدار الفني فيما يراه بهاء الدين السبكي (٧٦٣هـ) من أن الضعف في الكلام نسبي، فالسبكي يرى أن (الضعف ربما كان في النثر دون الشعر، لأن ضرورة الشعر كما تجيز ماليس بجائز قد تقوي ما هو ضعيف، فعلى البياني أن يعتبر ذلك فربما كان الشيء فصيحاً في الشعر غير فصيح في النثر(٦١).

وقد عرض فلاسفة الحضارة العربية الإسلامية إلى خصوصية اللغة الشعرية، فقد قَسَّم أبو النصر الفارابي اللغة قسمين؛ اللغة النمطية: وهي لغة البرهان أو العلم، واللغة التجاوزية: وهي لغة الخطابة أولاً ثم الشعر(٦٢). وَيرُدُّ ابن سينا الحيلَ في لغة الشعرإلى نسَب بين الأجزاء(٦٣)، فاللغة ذات الألفاظ الحَقيقية المستولية تخالف اللغة الشعرية، إذ أن لغة الشعر ليست للتفهيم، بل للتعجيب كما يقول ابن سينا، أما ابن رشد فيرى أن فضيلة القول الشعري العفيفي أن يكون مؤلَّفاً من الأسماء المستولية، ومن تلك الأنواع الأُخَر المنقولة الغربية والمغيَّرة، والشاعر حيثَ يريد الإيضاح يأتي بالأسَماء المستولية، وحيث يريد التعجب والإلذاذ يأتي بالصنف الآخر من الأسماء، وكأن الشاعر يجب ألايفرط في الأسماء غير المستولية فيخرجَ إلى حد الرمز، ولايفرط في الأسماء المستولية، فيخرج عن طريق الشعر إلى الكلام المتعارف(٦٤).

وبعد فلابد من الإشارة إلى أن خصوصية اللغة الشعرية، أو مغايرتها مألوف الكلام المنثور العادي سواء أأسميناها ضرورة، أو انزياحاً، أو عدولاً أو انحرافاً (مظهر واضح تتجلى فيه الفردية الفنية بشكل بارز(٦٥). ومهمة النقد الكشف عن البعد الجمالي، أو الفني لهذه المغايرة التي إذا لم يكن لها فاعلية فنية ماعُدَّت قصوراً في تَمَثُّل الشاعر للغته، وفي قدرته على توظيفها، وحسنَ استثمارها فنياً وجمالياً.

نماذج تطبيقية:

وهذا يقتضينا أن نحسن الظن ما أمكن بالشعراء المتمرسين، وألاننظر إليهم دائماً بمنظار التصويب والتخطئة، بل نحاول استكشاف أسرار تراكيبهم التي تبدو من وجهة نظرنا مخالفةً لما هو مألوف، فربما عمدوا إلى هذه التراكيب سعياً وراء معنى متساوق مع المعنى الشعري للقصيدة(٦٦)، وقد يكون منَ ذلك مانقف عليه أحياناً عند الشعراء من حذف للفاعل مع أنه عمدة، لاتقوم الجملة الفعلية إلابه، ومع ذلك حذفوه، وهذا الحذف يُفَسَّر أحياناً بعدم تعلق غرض الشاعر بذكرمن قام بالفعل الذي يخبرنا به، فيري البلاغة في حذف ما لاغرض له في ذكره، ورُبّ حذف أبلغُ من ذكر كما يقول عبد القاهر الجرجاني(٦٧)، وهذا مايمكن أن نَلْمَسَه في قول النابغة الذبياني(٦٨):

يا دار ميـة بالعليـاء، فالسَّند
أقـوتْ وطال عليهـا سـالفُ الأبدِ
وَقَـفْتُ فيهـا أصيلاًكي أسائلهـا
عَـيَّت جـواباً، ومـا بالربـع من أحـد
إلا أواري لأيا مـا أبيِّـنُهـا
والنؤي كـالحـوضِ بالمظلومـة الجلد
رَدتْ عليـه أقـاصيـه ولَبّـده
ضَـرْبِ الوليـدة بالمسحـاة في الثـأد

ففي البيت الأخير روي (رَدَّت) [٦٩] بالمبني للمعلوم، ونصب اقاصيه) بفتحة مقدرة، وفي ذلك محظوران من يحث النحو أوّلهما إسكان حرف الإعراب المفتوح وهو الياء في (أقاصيه) وهذه ضرورة، وثانيهما إضمار فاعل (رَدَّتْ) وجعله ضميراً غير مُفَسَّر باسم ظاهر متقدم، وهذا فيما أميل إليه حذف للفاعل لاإضمار له، وجعله ضميراً مستتراً مفسَّرا باسم ظاهر مقدر احتيال من النحاة لأنهم لا يجيزون حذف الفاعل، لأن الجملة صناعياً لاتقوم إلا به، لذا يرون أن فاعل (رَدَّتْ) هنا ضمير تقديره هي يعود على الأمة المحذوفة لأنها معروفة، والذي أميل إليه أن الفاعل لم يحذفة في هذا البيت لأنه معروف، بل لأن الشاعر معني هنا بالحدث لابمن قام به، أي معنيّ بالرد، لا بالراد، لأنه معنيّ بوصف حال هذه الاثار، ومال آل اليه أمرها، لابمن ال بها إلى ذلك، لذا حذف الراد لكي ينصرف اهتمام السامع إلى مايهتم به الشاعر، وهو الرد، فَحَذَفَ الشاعر الفاعل لأن عرضه لايتعلق به فذكره فضول، لذا آثر بلاغة الحذف والإيجاز، يؤيد صحة هذا التسويغ لحذف الفاعل في هذا البيت روايتُه الأخرى (رُدَّتْ عليه أقاصيه) بالمبني للمجهول، فمعروف أن أحد الأسباب الرئيسة لاستعمال المبني للمجهول هو عدم تَعَلُق غرض المتكلم بالفاعل المُحْدث، بل بالحَدَث نفسه، وهو مايعبر عنه المبني للمَجهول.

والانحراف اللغوي الآخر اللافت في رواية هذا البيت بالمبني للمعلوم، هو إسكان حرف الإعراب المنصوب، وهو (ياء) أقاصيه وهذا الإسكان استجابة لغرض فني يتمثل بالانسجام الموسيقي للبيت الناجم عن وزنه علماً أن الإسكان هنا لايخل بالمعنى، لأنّ المعنى مفهوم من السياق عامة، لامن الحركة الإعرابية، يؤنس بذلك أن المعنى في اللغة العربية لايتوقف دائماً على ظهور الحركة الإعرابية، وفي هذه الحال تَتَمثَّل وظيفة الإعراب بالمحافظة على سلاسة البنية الإيقاعية للجملة العربية[٧٠]، وانسجامها فقط، وإذا كان هذا الانسجام يتحقق في سياق تركيبي ما كما في البيت السابق بإسكان حرف الإعراب ضَحَّى الشاعر بالحركة الإعرابية في سبيل هذا الانسجام الصوتي الفني خاصة إذا لم يترتب على هذا الإسكان غموض في دلالة التركيب، وربما كان حذف الفاعل على النحو السابق ناجماعن وضوح المعنى كأن تدلَّ عليه قرينة ما، مما يجعل التصريح به فضول قول لايليق بالنص الشعري، فيعدل إلى بلاغة الحذف إيجازاً، وإعجازاً، وذلك نحو قول الشاعرة[٧١]:

لقد علم الضيف والمرملون

إذا اغبرّ أفْق، وهَبَّت شمالا

ففاعل (هَبَّتْ) هي الريح، ولم يَجْر لها ذكر، ولكنَّ ذكر، الهبوب، وجهته، واغبرار الأفق قرائن استعمالية كفيلة بالبوح بالفاعل، وكأنه مصرح به، لذا كان حذفه هنا متفقا وطبيعة لغة الشعر القائمة على البوح والإيحاء.. ومن الانزياحات النحوية الموظفة ماعيب على المتنبي من إثبات هاء السكت وتحريكها وصلا في قوله[٧٢]:

ففي البيت الأخير روي (رَدَّت) [٦٩] بالمبني للمعلوم، ونصب اقاصيه) بفتحة مقدرة، وفي ذلك محظوران من يحث النحو أوّلهما إسكان حرف الإعراب المفتوح وهو الياء في (أقاصيه) وهذه ضرورة، وثانيهما إضمار فاعل (رَدَّتْ) وجعله ضميراً غير مُفَسَّر باسم ظاهر متقدم، وهذا فيما أميل إليه حذف للفاعل لاإضمار له، وجعله ضميراً مستتراً مفسَّرا باسم ظاهر مقدر احتيال من النحاة لأنهم لا يجيزون حذف الفاعل، لأن الجملة صناعياً لاتقوم إلا به، لذا يرون أ ن فاعل (رَدَّتْ) هنا ضمير تقديره هي يعود على الأمة المحذوفة لأنها معروفة، والذي أميل إليه أن الفاعل لم يحذفة في هذا البيت لأنه معروف، بل لأن الشاعر معني هنا بالحدث لابمن قام به، أي معنيّ بالرد، لا بالراد، لأنه معنيّ بوصف حال هذه الاثار، ومال آل اليه أمرها، لابمن ال بها إلى ذلك، لذا حذف الراد لكي ينصرف اهتمام السامع إلى مايهتم به الشاعر، وهو الرد، فَحَذَفَ الشاعر الفاعل لأن عرضه لايتعلق به فذكره فضول، لذا آثر بلاغة الحذف والإيجاز، يؤيد صحة هذا التسويغ لحذف الفاعل في هذا البيت روايتُه الأخرى (رُدَّتْ عليه أقاصيه) بالمبني للمجهول، فمعروف أن أحد الأسباب الرئيسة لاستعمال المبني للمجهول هو عدم تَعُلق غرض المتكلم بالفاعل المُحْدث، بل بالحَدَث نفسه، وهو مايعبر عنه المبني للمَجهول.

والانحراف اللغوي الآخر اللافت في رواية هذا البيت بالمبني للمعلوم، هو إسكان حرف الإعراب المنصوب، وهو (ياء) أقاصيه وهذا الإسكان استجابة لغرض فني يتمثل بالانسجام الموسيقي للبيت الناجم عن وزنه علماً أن الإسكان هنا لايخل بالمعنى، لأنّ المعنى مفهوم من السياق عامة، لامن الحركة الإعرابية، يؤنس بذلك أن المعنى في اللغة العربية لايتوقف دائماً على ظهور الحركة الإعرابية، وفي هذه الحال تَتَمثَّل وظيفة الإعراب بالمحافظة على سلاسة البنية الإيقاعية للجملة العربية [٧٠]، وانسجامها فقط، وإذا كان هذا الانسجام يتحقق في سياق تركيبي ما كما في البيت السابق بإسكان حرف الإعراب ضَحَّى الشاعر بالحركة الإعرابية في سبيل هذا الانسجام الصوتي الفني خاصة إذا لم يترتب على هذا الإسكان غموض في دلالة التركيب، وربما كان حذف الفاعل على النحو السابق ناجماعن وضوح المعنى كأن تدلَّ عليه قرينة ما، مما يجعل التصريح به فضول قول لايليق بالنص الشعري، فيعدل إلى بلاغة الحذف إيجازاً، وإعجازاً، وذلك نحو قول الشاعرة [٧١]:

لقد علم الضيف والمرملون
إذا اغبرّ أفْق، وهَبَّت شمالا

ففاعل (هَبَّتْ) هي الريح، ولم يَجْرِ لها ذكر، ولكنَّ ذكر، الهبوب، وجهته، واغبرار الأفق قرائن استعمالية كفيلة بالبوح بالفاعل، وكأنه مصرح به، لذا كان حذفه هنا متفقا وطبيعة لغة الشعر القائمة على البوح والإيحاء.. ومن الانزياحات النحوية الموظفة ماعيب على المتنبي من إثبات هاء السكت وتحريكها وصلا في قوله [٧٢]:

واحرّ قلباه ممن قلبه شبم ومن بجسمي وحالي عنده سقم فقد(٧٣) عيب على المتنبي إثبات هاء السكت وتحريكها في (واحرّقلباه) فهذه الهاء عند البصريين لاتثبت إلا في الوقف ثم إن ثبتت، فهي ساكنة دائما، لذا عابوا على المتنبي إثباتها وصلا وتحريكها، و الجدير بالذكر أن إلقاء الضوء على الموقف الانفعالي الذي قيلت فيه قصيدة هذا البيت يوحي بملائمة هذا الانزياح لانفعالية الموقف، كما يوحي بقدرته على التعبير عن مشاعر الغضب اللاهبة، وعن الألم النفسي الحاد الذي عاشه المتنبي نتيجة إيقاع خصومه بينه وبين سيف الدولة، فكان أن عاتب المتنبي سيف الدولة بقصيدته هذه محملا إياها عتابا له، فجاءت قصيدة لاهبة حارة، وذلك في موقف انفعالي مضى يتصاعد بالتصادم بين المتنبي وخصومه. وقد مثل ذروة هذا الموقف الانفعالي(٧٤)، قول المتنبي: واحر قلباه، ذلك التشكيل النحوي الذي أعطى به الشاعر ما لاسبيل إلى إعطائه بصياغة أخرى ترضي النقاد اللغويين (٧٥)، يؤذن بذلك النظر إلى هذا التشكيل النحوي في ضوء إحساس المتنبي العميق بالألم والذبول والجفاف، تلك المشاعر التي تنضح بها بعمق وأسى شديدين هاء (قلباه) العميقة في المخرج، والمسبوقة بألف بلغت مداها في المد، إنه مقطع يتصف بانديا ح في الصوت، وعمق في المخرج، يناسبان عمق أحاسيس الألم والغضب وانديا حها، إنه التفجير المبدع لطاقات البنية اللغوية المنجزة لهذه التجربة. ومن الانزياحات اللغوية الموظفة فنيا في لغة الشعر إشباع الفتحة، وجعلهاألفا في قول سعد الدين كليب(٧٦).

قد كان يعرفني الطَّلُّ
تعرف خطوي الأزقة
والياسمين وتلك الملاك
تمر كمر الندي
يلفح القلبَ منها اشتهاءُ
تغمغم: (دعنا نراك)

فاللافت في هذا النص قول الشاعر: (دعنا نراك) بإطلاق ألف (نراك) والظاهر نحويا حذف هذه الألف، فالفعل مجزوم بكونه جواب الطلب ويمكن أن يُفَسَّر عدم حذف الألف بالضرورة الشعرية كما يمكن أن يوجَّهَ التركيب على غير وجه، والمناسب أن يُفَسَّر هذا الانزياحُ بما للألف من القدرة على البوح بالمشاعر والأحاسيس العميقة المعتملة في نفس هذه الملاك التائقة لرؤية من تحب، نقول ذلك لما لاحظه النقاد من أن شعرنا الحديث حافل بتوظيف الحركات الطويلة في حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة(٧٧).

خاتمة المطاف:

وبعد فما أَوَدُّ أن أختم به حديثي هذا هو أن خصوصية اللغة الشعرية التي تترك معالمها الواضحة على نتاج هذا الشاعر أو ذلك الجيل من الشعراء مهما بالغنا في بيان معالمها وفي بيان أثرها وأهميتها تبقى استعمالات فردية تُمَثِّلُ خصوصيةَ الشاعر الفنية واللغَوِية، ولكنها لاتقوى على إحداث تغيير ذي بال في بنية اللغة المشتركة النحويه والعرفية خاصةً، لأن التغيير اللغوي المجتمعي نتاج فعل المجتمع لا الفرد، فاللغة ظاهرة مجتمعية أولا

واحرّ قلباه ممن قلبه شبم ومن بجسمي وحالي عنده سقم فقد(٧٣) عيب على المتنبي إثبات هاء السكت وتحريكها في (واحرّقلباه) فهذه الهاء عند البصريين لاتثبت إلافي الوقف ثم إن ثبتت، فهي ساكنة دائما، لذا عابوا على المتنبي إثباتها وصلا وتحريكها، و الجدير بالذكر أن إلقاء الضوء على الموقف الانفعالي الذي قيلت فيه قصيدة هذا البيت يوحي بملائمة هذا الانزياح لانفعالية الموقف، كما يوحي بقدرته على التعبير عن مشاعر الغضب اللاهبة، وعن الألم النفسي الحاد الذي عاشه المتنبي نتيجة إيقاع خصومه بينه وبين سيف الدولة، فكان أن عاتب المتنبي سيف الدولة بقصيدته هذه محملا إياها عتابا له، فجاءت قصيدة لاهبة حارة، وذلك في موقف انفعالي مضى يتصاعد بالتصادم بين المتنبي وخصومه. وقد مثل ذروة هذا الموقف الانفعالي(٧٤)، قول المتنبي: واحر قلباه، ذلك التشكيل النحوي الذي أعطى به الشاعر ما لاسبيل إلى إعطائه بصياغة أخرى ترضي النقاد اللغويين (٧٥)، يؤذن بذلك النظر إلى هذا التشكيل النحوي في ضوء إحساس المتنبي العميق بالألم والذبول والجفاف، تلك المشاعر التي تنضح بها بعمق وأسى شديدين هاء (قلباه) العميقة في المخرج، والمسبوقة بألف بلغت مداها في المد، إنه مقطع يتصف بانديا‌ح في الصوت، وعمق في المخرج، يناسبان عمق أحاسيس الألم والغضب وانديا‌حها، إنه التفجير المبدع لطاقات البنية اللغوية المنجزة لهذه التجربة. ومن الانزياحات اللغوية الموظفة فنيا في لغة الشعر إشباع الفتحة، وجعلهاألفا في قول سعد الدين كليب(٧٦).

قد كان يعرفني الطَّلُّ
تعرف خطوي الأزقة
والياسمين وتلك الملاك
تمر كمر الندي
يلفح القلبَ منها اشتهاءُ
تغمغم: (دعنا نراك)

فاللافت في هذا النص قول الشاعر: (دعنا نراك) بإطلاق ألف (نراك) والظاهر نحويا حذف هذه الألف، فالفعل مجزوم بكونه جواب الطلب ويمكن أن يُفَسَّر عدم حذف الألف بالضرورة الشعرية كما يمكن أن يوجَّهَ التركيب على غير وجه، والمناسب أن يُفَسَّر هذا الانزياحُ بما للألف من القدرة على البوح بالمشاعر والأحاسيس العميقة المعتملة في نفس هذه الملاك التائقة لرؤية من تحب، نقول ذلك لما لاحظه النقاد من أن شعرنا الحديث حافل بتوظيف الحركات الطويلة في حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة(٧٧).

خاتمة المطاف:

وبعد فما أَوَدُّ أن أختم به حديثي هذا هو أن خصوصية اللغة الشعرية التي تترك معالمها الواضحة على نتاج هذا الشاعر أو ذلك الجيل من الشعراء مهما بالغنا في بيان معالمها وفي بيان أثرها وأهميتها تبقى استعمالات فردية تُمَثِّلُ خصوصيةَ الشاعر الفنية واللغوَية، ولكنها لاتقوى على إحداث تغيير ذي بال في بنية اللغة المشتركة النحويه والعرفية خاصةً، لأن التغيير اللغوي المجتمعي نتاج فعل المجتمع لا الفرد، فاللغة ظاهرة مجتمعية أولا

وآخرا، على أن ذلك كلَّه لاينفي أن يترك هذا الشاعر أو ذلك بصمات لغويةً في شعر شاعر، أو جيل من الشعراء ممّايوجد أحيانا تقاليد أدبية لغوية تطغى في عصر دون آخر، (فقد احتفظت لغة الشعر كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال على مر العصور بمقومات فنية مازالت تنمو بفضل عباقرة الشعراء، والنقاد في مختلف الآداب، وانتهت إلى العصر الحديث وأثرت في أدبنا نحن، في صياغته ومعانيه، ولاينال هذا التأثير في شيء من اللغة؛ ألفاظها، وقواعدها، فهذا مالم يقل به أحد من المجددين الذين يُعْتَدُّ بهم في أدبنا العربي، أو في الاداب العالمية الأخرى، ولم يَدُرْ في خَلَد هؤلاء المجددين أن ينالوا من اللغة أو يَهَوِّنوا من شأن المعرفة الدقيقة لأساليبها ومعانيها[٧٨].

وآخرا، على أن ذلك كلّه لاينفي أن يترك هذا الشاعر أو ذلك بصمات لغويةً في شعر شاعر، أو جيل من الشعراء ممّايوجد أحيانا تقاليد أدبية لغوية تطغى في عصر دون آخر، (فقد احتفظت لغة الشعر كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال على مر العصور بمقومات فنية مازالت تنمو بفضل عباقرة الشعراء، والنقاد في مختلف الآداب، وانتهت إلى العصر الحديث وأثرت في أدبنا نحن، في صياغته ومعانيه، ولاينال هذا التأثير في شيء من اللغة؛ ألفاظها، وقواعدها، فهذا مالم يقل به أحد من المجددين الذين يُعْتَدُّ بهم في أدبنا العربي، أو في الاداب العالمية الأخرى، ولم يَدُرْ في خلَد هؤلاء المجددين أن ينالوا من اللغة أو يَهِّونوا من شأن المعرفة الدقيقة لأساليبها ومعانيها(٧٨).

المراجع:

١- التركيب اللغوي للأدب صـ٥ للدكتور لطفي عبد البديع ط١ القاهرة ١٩٧٠ .
٢- شعرنا القديم والنقد الجديد صـ٢٥-٢٦ للدكتور وهب رومية ط١ الكويت ١٩٩٦، وانظر: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر صـ٩٧ للدكتور خليل الموسى ط١ دمشق ١٩٩١ .
٣- انظر بنية اللغة الشعرية صـ٢١ لجان كوهن ترجمة محمد الوالي ومحد العمري ط١ الدار البيضاء ١٩٨٦ .
٤- انظر آراء في الحداثة، مقال عبد العزيز الراشد، مجلة البيان الكويتية صـ١٢٥-٢٨٤ لعام ١٩٩٧ .
٥- انظر أوهاج الحداثة صـ٣٣، ١٠٥ - ١٠٨ للدكتور نعيم اليافي ط١ اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٩٣ .
٦- انظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر صـ١٤٨ للدكتور كمال خير بك، وانظر: الحداثة الشعرية صـ٣٥ - ٣٦ لمحمد عزام ط اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٥ .
٧- اللغة والشعر في ديوان أبي تمام صـ٥٣ لحسين الواد، ط دار الجنوب للنشر تونس ١٩٩٧ .
٨- في الشعرية صـ١٧ لكمال أبوديب ط١ بيروت ١٩٨٧ .
٩- اكتساب اللغة صـ١٢٠ لمارك رشل ترجمة الدكتور كمال بكداش ط١ بيروت ١٩٨٤ .
١٠- يشير الدكتور صلاح فضل إلي تمييز العناصر اللغوية المحايدة من آليات التعبير التقني للأساليب الشعرية. انظر كتابه، أساليب الشعرية المعاصرة صـ١١ ط١ بيروت ١٩٩٦ .
١١- هو الدكتور مصطفى السعدني في كتابه، البينات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث صـ١١٦ط الإسكندرية ١٩٩٠ .
١٢- ديوانه، وأشهد هاك اعترافي صـ١٤ ط١ دار الينابيع دمشق ١٩٩٣ .
١٣- مريم ١٩/٨٣ .
١٤- التركيب اللغوي للأدب صـ١٠ .
١٥- انظر أوهاج الحداثة ١١٢، ١٢٢ حيث يذكر الدكتور نعيم أن بعض أنصار الحداثة الشعرية العربية يفخر إذ يخطى باللغة العربية.
١٦- أساليب الشعرية المعاصرة ١٣٨ .
١٧- اللغة وبناء الشعر صـ٧ للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ط١ القاهرة ١٩٩٢ .
١٨- انظر: أوهاج الحداثة/ ٢٢٧ /
١٩- هو الدكتور كمال خير بك في كتاب حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر صـ١٤٩، ١٥٠ ط٢ بيروت ١٩٨٦ .
٢٠- انظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر(١١٦-١١٧)، والحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مقال الدكتور عبد الله أحمد المهنا، المنشور في مجلة عالم الفكر صـ٥-٤٦ ولاسيما صـ٢٩-٣٠ العدد (٣) المجلد التاسع لعام ١٩٩٨ .
٢١- الكامل لأبي العباس المبرد صـ٦٠ ط دار المعارف بيروت د.ت.
٢٢- اكتساب اللغة صـ١٢١ .
٢٣- زهر الآداب، وثمر الألباب ١/ ١١٠، لأبي إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني تح محمد علي البجاوي ط٢ الباب الحلبي وشركاه.
٢٤- اللغة والشعر في ديوان أبي تمام: ٧٨ .
٢٥- الشعر والشعرية: ١٣٧ - ١٣٨ للدكتور محمد لطفي أليوسف ط١ - الدار العربية للكتاب. تونس ١٩٩٢ .
٢٦- الشعر والشعرية ٣٩ .
٢٧ اللغة والشعر في ديوان أبي تمام ١٩٠ .
٢٨- شعرنا القديم والنقد الجديد ١٨١، وإلى مثل ذلك ذهب الدكتور محمد مفتاح في كتابه (تحليل الخطاب الشعري) ٤٠-٤١ ط١ الدار البيضاء ١٩٨٦ .
٢٩- أوهاج الحداثة ١١٥، وانظر ١١٠ منه.

٣٠- قضايا الشعر المعاصر ,٣٢٢ لنازك الملائكة ط٥ ١٩٧٨

٣١- انظر: الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر الكويتية ٤ - ٣ التاسع (٢٣).

٣٢- انظرك ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث (٢٤-٢٦) لعلاء الدين رمضان السيد ط١ اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٩٦ .

٣٣- بنية اللغة الشعرية ٢١ .

٣٤ - تحليل الخطاب الشعري ١٣٥ .

٣٥- نظرية التلقي: ٢٤٣ لروبرت هولب ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل ط١ .

٣٦- بنية اللغة الشعرية ٣١

٣٧- أساليب الشعرية المعاصرة ١٩٢ .

٣٨- انظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ١٣١ .

٣٩- أساليب الشعرية المعاصرة ١٨٧ .

٤٠- أسئلة الشعر لمنير العكش ط١ بيروت ١٩٧٩

٤١- الشعر العربي المعاصر صـ٢٢٧، ٢٣١ . ليوسف سامي اليوسف ط١ اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٨٠ .

٤٢- الشعر العربي المعاصر ص ٢٣٢ وانظر زمن الشعر صـ١١٤، ١١٥ لأدونيس ط٥ دار الفكر بيروت ١٩٨٦ .

٤٣- الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلي التشريحية صـ٧٩ وانظر ٥٧ للدكتور عبد الله محمد الغذامي ط١ النادي الأدبي الثقافي - جدة ١٩٨٥ .

٤٤- أساليب الشعرية المعاصرة ١٩٣ .

٤٥- الصوفية والسوريالية ٢٠٢ - ٢٠٣ لأدونيس ط بيروت ١٩٩٢ .

٤٦- هو الدكتور مختار علي أبو غالي. انظر كتابه والمدينة في الشعر العربي المعاصر صـ٣٦٤ سلسلة عالم المعرفة الكويت العدد ١٩٦ للعام ١٩٩٥ .

٤٧- هو الدكتور سعد الدين كليب في صـ١٩ - ٢٠ من الكتاب المذكور ط١ اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٩٧ .

٤٨- المرجع نفسه صـ١٩ .

٤٩- المرجع نفسه.

٥٠- ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث صـ١٢٧ .

٥١- الشفاهية والكتابية صـ٢٢ لوالترج أونج. ترجمة الدكتور حسن البنا عز الدين سلسلة عالم المعرفة - الكويت - العدد - ١٨٢ للعام ١٩٩٤ .

٥٢- التنبيه على حدوث التصحيف ١٤٧ - ١٥٨ لحمزة الأصبهاني تح. محمد آل ياسين ط بغداد ١٩٦٧ .

٥٣- رسالة الاشتقاق صـ٢٨ . لابن السرَّاج تح. مصطفى الحدري ط١ دمشق ١٩٧٣ .

٥٤- الخصائص ٣/٢٩٨ لابن جني تح. محمد علي النجار ط٢ دار الهدى للطباعة بيروت.

٥٥- تتمثل هذه التحفُّظات بأن حديث أئمة العربية عن الضرورة الشعرية في مرحلة النشأة خاصةً كان ناجماً عن حاجتهم إلى مايُسَوِّغون به خروجَ بعض الأبيات علي أصولهم لاعن الوعي بالخصوصية الفنية الانفعالية للغة الشعر. انظر مقال «منزلة الشاهد الشعري عند النحاة) للدكتور محمد عبدو فلفل. مجلة جامعة البعث صـ١٠٧، (١٣) عام ١٩٩٤ .

٥٦- انظر مقال (الضرورة الشعرية ومفهوم الانزياح) لأحمد محمد ويس. مجلة التراث العربي صـ١١٧ - ١١٨ (٦٨) اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٩٧ .

٥٧- الكتاب ١/٣٢ لسيبويه. تح. عبد السلام محمد هارون ط عالم الكتب - بيروت.

٥٨- الخصائص ٢/٣٩٢ .

٥٩- الخصائص ٢/٣٩٣ .

٦٠- انظر خزانة الآداب ١/٣٤ لعبد القادر البغدادي تحقيق عبد السلام هارون ط ١٩٧٩ .

٦١- عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ١/٩٩ طبع مع مختصر السعد التفتازاني على تلخيص المفتاح - المطبعة الأميرية - ببولاق ١٣١٧هـ (٦٢) كتاب أرسطو

طا ليس في الشعر صـ١٩٨ تح وتر.د. شكري محمد عياد. د.ت.

٦٣- الحروف صـ١٤١ للفارابي. نقلاً عن كتاب (ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث) صـ٣٥ .

٦٤- تلخيص كتاب الشعر لابن رشد صـ(١١٦ - ١١٧) تح. تشارلس بتروث، وأحمد عبد المجيد هريري. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧

٦٥- أساليب الشعرية المعاصرة صـ٣٢ .

٦٦- اللغة وبناء الشعر صـ٢٤ للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ط القاهرة ١٩٩٢ .

٦٧- انظرك دلائل الإعجاز صـ١٢ ط محمد رشيد رضا/ دار المعرفة - بيروت ١٩٨١ .

٦٨- شرح القصائد العشر ٤٤٦ - ٣٣٨ صنعة الخطيب التبريزي تح د. فخر الدين قباوة ط٤ بيروت ١٩٨٠ .

٦٩- المصدر نفسه ٤٤٨ .

٧٠- لمزيد من الإيضاح حول الوظيفة الموسيقية والصوتية للإعراب في اللغة العربية انظر مقال (الإعراب وأهميته في الكلام العربي) للدكتور جميل علوش - مجلة البيان الكويتية صـ٢٦-٢٧، ٣١ ت ٣٢١ .

٧١- هي جنوب أخت عمرو ذي الكلب أنظر: خزانة الأدب ١٠/٣٨٣ ١٧٢١ - ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري ٣/٣٦٢ . تح مصطفى السقا وصحبه ط دار المعرفة - بيروت. د.ت، والصبح المبني عن حيثية المتنبي ليوسف البديعي الدمشقي (١٠٧٣هـ) تح. مصطفى الساق وزميله - ط مصر ١٩٦٣ .

٧٤- انظر: الشعر والموقف الانفعالي ص(٦٠، ١٠٦،١٠٥) للدكتور عبد الله أحمد باقزي ط١ دار الفيصل الثقافية - الرياض ١٩٩١ .

٧٥- انظر: علم المعاني، قراءة ثانية للتشكيل النحوي صـ٤٠، ٤٦) للدكتور تامر سلوم ط١ جامعة تشرين اللاذقية ١٩٩٦ .

٧٦- ديوانه، وأشهد هاك اعترافي ٦٣ .

٧٧- انظرك البنيات الأسلوبية صـ٣٧ .

٧٨- النقد الأدبي الحديث صـ٤٠٨ للدكتور محمد غنيمي هلال ط دار العودة - بيروت ١٩٧٣ .

«ملف خاص»
الشعر المعاصر في أمريكا اللاتينية

ترجمة وتقديم : الدكتور/ طلعت شاهين*

الأدب المكتوب باللغة الاسبانية (القشتالية Castellano في أمريكا اللاتينية مختلف تماما عن الأدب المكتوب في اسبانيا رغم وحدة اللغة المكتوب بها، وهذا يعود بالدرجة الأولى إلى اختلاف طريقة التناول للواقع وروح الكتابة التي يشعر بها الكاتب الأمريكي اللاتيني الذي يعيش حضارة مختلفة، نتجت عن تمازج الحضارات القديمة – المايا Maya والأثنيكاAztecal والكيتشوا Quechoa، وغيرها من الحضارات التي كانت قائمة قبل غزو كولومبوس لتلك الأراضي عام ١٤٩٢ – في تلك البلاد بالحضارة الأوروبية المعاصرة، التي انتقلت إلى العالم الجديد مع الفتح الاسباني لها قبل خمسة قرون، وعبّر الكاتب الاسباني ميجيل دي اونامونو عن هذا الاختلاف في رسائل تبادلها مع الكاتب والشاعر النيكاراجوي روبين داريو، صاحب الفضل الأول في تحرر أدب أمريكا اللاتينية من التأثير الكاسح للتيارات الأوروبية، وأول من وضع أسس الأدب الحديث أو ما يسميه النقاد باسم «المودرنيزمو El Modernismo » الذي كان أكثر تأثيرا على الكتاب الاسبان من تأثير التيارات الأوروبية الأخرى التي كانت سائدة في ذلك الوقت.

فقد اعترف أونامونو بأن الكتابة في أمريكا اللاتينية تبدو كما لو كانت مجرد لعب بالألفاظ، وهو مايؤكده واقع الكتابة التي يجب أن نقبلها على هذا النحو دون اعتراض، مع وجود خطورة في ألا نكون على قدر الفهم المطلوب، وذلك لأن تلك الكتابة تأتينا من العالم الجديد في وقت كانت تعيش فيه إسبانيا وجيل ١٨٩٨ حالة من التشوش نظرا للتوجه الفردي والشعوبي الذي يحكم تاريخها وثقافتها، وهو مايتطلب منا العودة إلى الجذور الروحية للتراث التي تكاد تفلت من بين أصابعنا بسبب تراكم الانحطاط الذي حل بنا طوال عصور عديدة، فقد كتب يقول:

«أنا أرى في حضرتك، كاتبا يريد أن يقول باللغة الاسبانية ما لايستطيع أن يقول المتحدثون بها ولافكروا في قوله أبدا، وما كان يمكن أن يعتقد أحد في ذلك قبل اليوم».

وكما يقول خورخي رودريجيث باردون فإن هذه اللهجة التي يتحدث بها الكاتب الاسباني

(*) قام بإعداد ملف الشعر المعاصر فى أمريكا اللاتنية د. طلعت شاهين وهو كاتب مصرى مقيم في إسبانيا ومحاضر جامعى فى عدد من الجامعات والمراكز فى أسبانيا وأمريكا اللاتينة

«ملف خاص»
الشعر المعاصر في أمريكا اللاتينية

ترجمة وتقديم : الدكتور/ طلعت شاهين*

الأدب المكتوب باللغة الاسبانية (القشتالية Castellano في أمريكا اللاتينية مختلف تماما عن الأدب المكتوب في اسبانيا رغم وحدة اللغة المكتوب بها، وهذا يعود بالدرجة الأولى إلى اختلاف طريقة التناول للواقع وروح الكتابة التي يشعر بها الكاتب الأمريكي اللاتيني الذي يعيش حضارة مختلفة، نتجت عن تمازج الحضارات القديمة – المايا Maya والأثنيكاAztecal والكيتشوا Quechoa، وغيرها من الحضارات التي كانت قائمة قبل غزو كولومبوس لتلك الأراضي عام ١٤٩٢ – في تلك البلاد بالحضارة الأوروبية المعاصرة، التي انتقلت إلى العالم الجديد مع الفتح الاسباني لها قبل خمسة قرون، وعبّر الكاتب الاسباني ميجيل دي اونامونو عن هذا الاختلاف في رسائل تبادلها مع الكاتب والشاعر النيكاراجوي روبين داريو، صاحب الفضل الأول في تحرر أدب أمريكا اللاتينية من التأثير الكاسح للتيارات الأوروبية، وأول من وضع أسس الأدب الحديث أو ما يسميه النقاد باسم «المودرنيزمو El Modernismo » الذي كان أكثر تأثيرا على الكتاب الاسبان من تأثير التيارات الأوروبية الأخرى التي كانت سائدة في ذلك الوقت.

فقد اعترف أونامونو بأن الكتابة في أمريكا اللاتينية تبدو كما لو كانت مجرد لعب بالألفاظ، وهو مايؤكده واقع الكتابة التي يجب أن نقبلها على هذا النحو دون اعتراض، مع وجود خطورة في ألا نكون على قدر الفهم المطلوب، وذلك لأن تلك الكتابة تأتينا من العالم الجديد في وقت كانت تعيش فيه إسبانيا وجيل ١٨٩٨ حالة من التشوش نظرا للتوجه الفردي والشعوبي الذي يحكم تاريخها وثقافتها، وهو مايتطلب منا العودة إلى الجذور الروحية للتراث التي تكاد تفلت من بين أصابعنا بسبب تراكم الانحطاط الذي حل بنا طوال عصور عديدة، فقد كتب يقول:

«أنا أرى في حضرتك، كاتبا يريد أن يقول باللغة الاسبانية ما لايستطيع أن يقول المتحدثون بها ولافكروا في قوله أبدا، وما كان يمكن أن يعتقد أحد في ذلك قبل اليوم».

وكما يقول خورخي رودريجيث باردون فإن هذه اللهجة التي يتحدث بها الكاتب الاسباني

(*) قام بإعداد ملف الشعر المعاصر فى أمريكا اللاتنية د. طلعت شاهين وهو كاتب مصرى مقيم في إسبانيا ومحاضر جامعى فى عدد من الجامعات والمراكز فى أسبانيا وأمريكا اللاتينة

إلى زميله النيكاراجوي روبين داريو فيها من إحساس الأبوة أكثر من الإحساس بالدهشة التي تدل دلالة طبيعية علي عدم الفهم لما توصلت إليه الكتابة الأدبية في أمريكا اللاتينية.
وصل الغزاة الاسبان إلى العالم الجديد حاملين معهم ثقافتهم المتطورة عبر عناصر عصر النهضة التي كانت تحتويها الثقافة الأوروبية في ذلك الوقت، ولكن الإسبان لم يتوصلوا إلى لغة مشتركة للحوار الذي لامفر منه مع أولئك الذين يقيمون في العالم الجديد، ولاحتى مجرد فهم واقع تلك الأرض الجديدة، وبدا واضحا أن اسبانيا كانت تهدف إلى زرع ثقافتها في ذلك العالم بكل الوسائل بغض النظر عن الثقافات القائمة هناك، وبعضها كان قد وصل إلى درجة عالية من التقدم.
لذلك لم يكن هناك مفر من نشأة ثقافة جديدة لم يسبق لها مثيل، تنتج عن المزج بين ماهو قائم في أمريكا اللاتينية قبل الفتح وماهو قادم مع الغزاة الاسبان. هذه الثقافة التي شكلت هوية شعوب جديدة نتجت في معظمها عن التمازج بين الأصيل في تلك البلاد والعناصر الوافدة، وكما يرى الكثير من الباحثين فإن الحضارات التي بدت متباعدة جدا في أصولها وعناصرها تمكنت من التقارب في ظروف خاصة ونادرة، وخلقت شكلها الجديد والخاص، وان كان الظاهر يبدو أن الشعوب الأصلية كانت لثقافتها الغلبة في النهاية، لأن الثقافة الغازية لم تتمكن من فرض شروطها رغم تمتعها بالقوة التي مكنتها من الفتح، فان الشعوب الأصلية في تلك البلاد، والتي يطلقون على أفرادها اسم «الهنود الحمر»، تمييزا لهم عن الشعوب التي تسكن الهند الآسيوية، استقبلت الثقافة القادمة من أوروبا كبذرة لنبت جديد، ونمت تلك النبتة الجديدة كما لو كانت تطورا جديدا في حضارة تلك البلاد، التي سرعان ماتفردت بثقافة جديدة لها تطورها الخاص بعيدا عن الثقافة الأوروبية التي وقفت عند حد التلقيح.
كان الشعر بالطبع من أوائل الأنواع الأدبية التي أنتجتها تلك البلاد، ولكن البدايات كانت مجرد تقليد للشعر القادم مع المستعمر الأسباني تماما كما كان المسرح، بل بدأت بعضها على أيدي أحفاد الإسبان الغزاة، ومع مرور الوقت تطور الأمر بدأت الأجيال الجديدة تعرف طريقها إلى إبداع أمريكي لاتيني خالص، على الرغم من وحدة اللغة مع كتاب إسبانيا.
وكان عام ١٨٨٨ الذي اصدر فيه الكاتب النيكاراجوي روبين داريو بداية حقيقة لانفصال الشعر في أمريكا اللاتينية عن تبعية الشعر في أسبانيا، بل أن تأثير كاتبه «أزرق Azul» امتد إلى الأجيال الجديدة التي تكتب الشعر في أسبانيا. وربما كانت الرقعة الجغرافية الواسعة التي تمتد عليها أمريكا اللاتينية كقارة، ومايعني ذلك من تنوع في نطق اللغة وكتابتها إضافة إلى التأثيرات المحلية الخاصة بكل منطقة أثرها في تعدد مشارب شعراء تلك القارة وموضوعاتهم وطريقتهم في تناول تلك الموضوعات حتى أصبح التعامل مع كل إنتاج أمريكا اللاتينية

إلى زميله النيكاراجوي روبين داريو فيها من إحساس الأبوة أكثر من الإحساس بالدهشة التي تدل دلالة طبيعية علي عدم الفهم لما توصلت إليه الكتابة الأدبية في أمريكا اللاتينية.
وصل الغزاة الاسبان إلى العالم الجديد حاملين معهم ثقافتهم المتطورة عبر عناصر عصر النهضة التي كانت تحتويها الثقافة الأوروبية في ذلك الوقت، ولكن الإسبان لم يتوصلوا إلى لغة مشتركة للحوار الذي لامفر منه مع أولئك الذين يقيمون في العالم الجديد، ولاحتى مجرد فهم واقع تلك الأرض الجديدة، وبدا واضحا أن اسبانيا كانت تهدف إلى زرع ثقافتها في ذلك العالم بكل الوسائل بغض النظر عن الثقافات القائمة هناك، وبعضها كان قد وصل إلى درجة عالية من التقدم.
لذلك لم يكن هناك مفر من نشأة ثقافة جديدة لم يسبق لها مثيل، تنتج عن المزج بين ماهو قائم في أمريكا اللاتينية قبل الفتح وماهو قادم مع الغزاة الاسبان. هذه الثقافة التي شكلت هوية شعوب جديدة نتجت في معظمها عن التمازج بين الأصيل في تلك البلاد والعناصر الوافدة، وكما يرى الكثير من الباحثين فإن الحضارات التي بدت متباعدة جدا في أصولها وعناصرها تمكنت من التقارب في ظروف خاصة ونادرة، وخلقت شكلها الجديد والخاص، وان كان الظاهر يبدو أن الشعوب الأصلية كانت لثقافتها الغلبة في النهاية، لأن الثقافة الغازية لم تتمكن من فرض شروطها رغم تمتعها بالقوة التي مكنتها من الفتح، فان الشعوب الأصلية في تلك البلاد، والتي يطلقون على أفرادها اسم «الهنود الحمر»، تمييزا لهم عن الشعوب التي تسكن الهند الآسيوية، استقبلت الثقافة القادمة من أوروبا كبذرة لنبت جديد، ونمت تلك النبتة الجديدة كما لو كانت تطورا جديدا في حضارة تلك البلاد، التي سرعان ماتفردت بثقافة جديدة لها تطورها الخاص بعيدا عن الثقافة الأوروبية التي وقفت عند حد التلقيح.
كان الشعر بالطبع من أوائل الأنواع الأدبية التي أنتجتها تلك البلاد، ولكن البدايات كانت مجرد تقليد للشعر القادم مع المستعمر الأسباني تماما كما كان المسرح، بل بدأت بعضها على أيدي أحفاد الإسبان الغزاة، ومع مرور الوقت تطور الأمر بدأت الأجيال الجديدة تعرف طريقها إلى إبداع أمريكي لاتيني خالص، على الرغم من وحدة اللغة مع كتاب إسبانيا.
وكان عام ١٨٨٨ الذي اصدر فيه الكاتب النيكاراجوي روبين داريو بداية حقيقة لانفصال الشعر في أمريكا اللاتينية عن تبعية الشعر في أسبانيا، بل أن تأثير كاتبه «أزرق Azul» امتد إلى الأجيال الجديدة التي تكتب الشعر في أسبانيا. وربما كانت الرقعة الجغرافية الواسعة التي تمتد عليها أمريكا اللاتينية كقارة، ومايعني ذلك من تنوع في نطق اللغة وكتابتها إضافة إلى التأثيرات المحلية الخاصة بكل منطقة أثرها في تعدد مشارب شعراء تلك القارة وموضوعاتهم وطريقتهم في تناول تلك الموضوعات حتى أصبح التعامل مع كل إنتاج أمريكا اللاتينية

بشكل جمعي صعبا للغاية.
بلغ العديد من شعراء تلك القارة القمة في الإبداع، وحصل عدد منهم على جوائز نوبل مثل «جابرييلا ميسترال» التي حصلت عليها عام ١٩٤٧ أو أوكتافيو باث الذي حصل عليها عام ١٩٩٠، فاز عدد كبير منهم بجائزة «ثرافانتيس» التي تمنحها الأكاديمية الإسبانية لأفضل الكتاب الناطقين باللغة الإسبانية، والتي يعتبرونها بمثابة جائزة نوبل للأدب المكتوب بتلك اللغة.

ونظرا لصعوبة الحديث المفصل عن الكتابة الشعرية لدى كل دولة من دول أمريكا اللاتينية على حدة، أو الحديث عن كل حركة من حركات التجديد الشعري فيها بشكل مفصل، فإننا نقدم هنا نماذج لتلك الكتابات مع مقدمة صغيرة للتعريف بكل شاعر حتى يمكن للقارئ أن يلم بشيء من المعرفة حول كل منهم، ونترك للقارئ أن يتعرف على جانب من الكتابة الشعرية في أمريكا اللاتينية من خلال تلك القصائد التي اخترناها من بين مئات القصائد التي كان يمكن أن تصلح للترجمة لتوسيع دائرة معرفتنا بهذا الشعر، لذلك نعتذر مقدما عن عدم القدرة على أن يحتوي مثل هذا الملف على كل شعر أمريكا اللاتينية المعاصر، وإنما هي مجرد نماذج ربما تفتح الباب أمام غيرنا من المتعاملين مع هذا الأدب المكتوب في تلك البلاد بهذه اللغة لتوسيع دائرة المعرفة به.

بشكل جمعي صعبا للغاية.
بلغ العديد من شعراء تلك القارة القمة في الإبداع، وحصل عدد منهم على جوائز نوبل مثل «جابرييلا ميسترال» التي حصلت عليها عام ١٩٤٧ أو أوكتافيو باث الذي حصل عليها عام ١٩٩٠، فاز عدد كبير منهم بجائزة «ثرافانتيس» التي تمنحها الأكاديمية الإسبانية لأفضل الكتاب الناطقين باللغة الإسبانية، والتي يعتبرونها بمثابة جائزة نوبل للأدب المكتوب بتلك اللغة.
ونظرا لصعوبة الحديث المفصل عن الكتابة الشعرية لدى كل دولة من دول أمريكا اللاتينية على حدة، أو الحديث عن كل حركة من حركات التجديد الشعري فيها بشكل مفصل، فإننا نقدم هنا نماذج لتلك الكتابات مع مقدمة صغيرة للتعريف بكل شاعر حتى يمكن للقارئ أن يلم بشيء من المعرفة حول كل منهم، ونترك للقارئ أن يتعرف على جانب من الكتابة الشعرية في أمريكا اللاتينية من خلال تلك القصائد التي اخترناها من بين مئات القصائد التي كان يمكن أن تصلح للترجمة لتوسيع دائرة معرفتنا بهذا الشعر، لذلك نعتذر مقدما عن عدم القدرة على أن يحتوي مثل هذا الملف على كل شعر أمريكا اللاتينية المعاصر، وإنما هي مجرد نماذج ربما تفتح الباب أمام غيرنا من المتعاملين مع هذا الأدب المكتوب في تلك البلاد بهذه اللغة لتوسيع دائرة المعرفة به.

أغنيـات فــي البحــر

جابرييلا ميسترال(*)

Gabriela Mistral

(التشيلي ١٨٨٩ - ١٩٥٧)

١- القارب الرحيم

احملني يابحر،
على ظهرك في هدوء،
لأنني أذهب متألمة
آي، أيها القارب، أشعر بضلوعك
التي تصل الجرح.

***

أبحث في أمواجك الحية
راكعة عن رقة
انظر إلي بحر،
بنظرة إلى وجنتي
تعرف ماتحمل،

***

مابين أحمال الفاكهة الحمراء،
وحبالك العفية،
وركابك المتلؤون بالأمل،
تحمل جسدي النحيل.

***

بعدها تعود بالفاكهة فقط،
وأشرعة مفرودة،
وفي طريقك يابحر،
عند هذا الجسر،
تهز الجرح.

٢- أغنية الذين يبحثون عن النسيان

على حافة القارب
قلبي ملتصق
على حافة القارب
الموشى بالزبد

***

اغسله يابحر، بملح قوي
اغسله يابحر، اغسله يابحر
أو فلتحطمه بمقدمة القارب
لأنني لا أريده أن يحملني بعد الآن

***

سكبت كل حياتي
على ظهر القارب
شكلها يابحر، في مائة يوم
تكون فيها مسكونة بك.

***

شكلها يابحر، برياحك المائة
اغسله يابحر، اغسله يابحر
غيري يطلب منك ذهبا ولؤلؤا
أنا أطلب منك النسيان.

(*) ولدت جابرييلا ميسترال في قرية «فيكونيا» بالتشيلي عام ١٨٨٩ واسمها الحقيقي هو لوثيلا جودوي الكاياجا.

أغنيات في البحر

جابرييلا ميسترال(*)

Gabriela Mistral

(التشيلي ١٨٨٩ - ١٩٥٧)

١- القارب الرحيم

احملني يابحر،
على ظهرك في هدوء،
لأنني أذهب متألمة
آي، أيها القارب، أشعر بضلوعك
التي تصل الجرح.

***

أبحث في أمواجك الحية
راكعة عن رقة
انظر إلي بحر،
بنظرة إلى وجنتي
تعرف ماتحمل،

***

مابين أحمال الفاكهة الحمراء،
وحبالك العفية،
وركابك الممتلؤون بالأمل،
تحمل جسدي النحيل.

***

بعدها تعود بالفاكهة فقط،
وأشرعة مفرودة،
وفي طريقك يابحر،
عند هذا الجسر،
تهز الجرح.

٢- أغنية الذين يبحثون عن النسيان

على حافة القارب
قلبي ملتصق
على حافة القارب
الموشى بالزبد

***

اغسله يابحر، بملح قوي
اغسله يابحر، اغسله يابحر
أو فلتحطمه بمقدمة القارب
لأنني لا أريده أن يحملني بعد الآن

***

سكبت كل حياتي
على ظهر القارب
شكلها يابحر، في مائة يوم
تكون فيها مسكونة بك.

***

شكلها يابحر، برياحك المائة
اغسله يابحر، اغسله يابحر
غيري يطلب منك ذهبا ولؤلؤا
أنا أطلب منك النسيان.

(*) ولدت جابرييلا ميسترال في قرية «فيكونيا» بالتشيلي عام ١٨٨٩ واسمها الحقيقي هو لوثيلا جودوي الكاياجا.

ولكنها اختارت اسما مستعارا مركبا من اسم الشاعر «جابرييل دانوزيو» التي كانت معجبة بكتاباته كثيرا، من عائلة فقيرة حيث كان أبوها يعمل مدرسا بإحدى المدارس الريفية، لكنه سرعان ماترك مهنته ليعمل في مهن أخرى، بدأت الشاعرة دراستها العلمية عندما كانت في الخامسة عشرة نظرة لصعوبة الحياة التي كانت تحياها ومحيطها الريفي، وسرعان مابدأت تنشر قصائدها الأولى في الصحف والمجلات المحلية.

لكن سرعان ماتركت الدراسة بسبب تعصب أحد رجال الكنيسة ضد كتاباتها لأنها في رأيه كتابات غير أخلاقية ولاتتفق مع المدرسة الكنسية التي كانت تتلقى فيها علومها، لكنها اتجهت نحو العمل في مدارس الأطفال الريفية حتى وصلت إلى أن تكون مديرة لإحدى هذه المدارس الصغيرة.

وعندما بدأت شهرتها اختارتها وزارة التعليم المكسيكية لتكريمها ومنحتها منصبا شرفيا للمساعدة على إصلاح التعليم الأساسي هناك.

وفي عام ١٩٢٥ أصدرت الحكومة التشيلية قرارا بتعيينها سفيرة متجولة لبلادها.

حصلت على العديد من الجوائز الدولية والوطنية ولكن كان حصولها على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٤٧ قمة مسيرتها الإبداعية، ولتكون أول كاتبة من أمريكا اللاتينية تحصل على هذه الجائزة العالمية، وتوفيت عام ١٩٥٧ .

ولكنها اختارت اسما مستعارا مركبا من اسم الشاعر «جابرييل دانوزيو» التي كانت معجبة بكتاباته كثيرا، من عائلة فقيرة حيث كان أبوها يعمل مدرسا بإحدى المدارس الريفية، لكنه سرعان ماترك مهنته ليعمل في مهن أخرى، بدأت الشاعرة دراستها العلمية عندما كانت في الخامسة عشرة نظرة لصعوبة الحياة التي كانت تحياها ومحيطها الريفي، وسرعان مابدأت تنشر قصائدها الأولى في الصحف والمجلات المحلية.

لكن سرعان ماتركت الدراسة بسبب تعصب أحد رجال الكنيسة ضد كتاباتها لأنها في رأيه كتابات غير أخلاقية ولاتتفق مع المدرسة الكنسية التي كانت تتلقى فيها علومها، لكنها اتجهت نحو العمل في مدارس الأطفال الريفية حتى وصلت إلى أن تكون مديرة لإحدى هذه المدارس الصغيرة.

وعندما بدأت شهرتها اختارتها وزارة التعليم المكسيكية لتكريمها ومنحتها منصبا شرفيا للمساعدة على إصلاح التعليم الأساسي هناك.

وفي عام ١٩٢٥ أصدرت الحكومة التشيلية قرارا بتعيينها سفيرة متجولة لبلادها.

حصلت على العديد من الجوائز الدولية والوطنية ولكن كان حصولها على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٤٧ قمة مسيرتها الإبداعية، ولتكون أول كاتبة من أمريكا اللاتينية تحصل على هذه الجائزة العالمية، وتوفيت عام ١٩٥٧ .

ليلة ممطرة

خوانا دي إيباربورو(*)

Juana de Ibarburu

(أوروجواي ١٨٩٥ - ١٩٧٩)

تمطر... انتظر، لاتنم
انتبه لما تقوله الريح
ومايقوله الماء
الذي يضرب الزجاج
بأصابعه الرقيقة

***

قلبي يصغي
ليسمع للرقية الشقيقة
التي نامت في السماء
التي رأت الشمس عن قرب.
وتهبط الآن خفيفة وفرحة
تقفز بين يدي الريح
تماما كمسافرة
تعود من بلاد العجائب.

***

كم يكون القمح المتموج سعيدا!
أي حيوية تفتح النمو للحشائش!
كم ماسة معلقة الآن
في جذور أشجار الصنوبر!

***

انتظر، لاتنم، وهيا ننصت
لإيقاع المطر
ضع جبهتك الصموت
بين نهدي
فأحس أنا نبض وجنتيك
الرقيقتين
كما لو كانتا مطرقتين نشطتين
تضربان لحمي.

***

انتظر، لاتنم هذه الليلة
كلانا عالم واحد،
معزول بالريح وبالمطر
مابين سهل فاتر من غرفة بعيدة.

***

انتظر لاتنم هذه الليلة
ربما كنا الجذر الأعلى
حيث ينبت منه غدا
جذع جنس جديد.
جذر متوحش
في عيني
مشهد عربة القمح
التي عبرت مثقلة الخطو
بادرة الطريق بالسنابل

***

ليلة ممطرة

خوانا دي إيباربورو(*)

Juana de Ibarburu

(أوروجواي ١٨٩٥ - ١٩٧٩)

تمطر... انتظر، لاتنم
انتبه لما تقوله الريح
ومايقوله الماء
الذي يضرب الزجاج
بأصابعه الرقيقة

***

قلبي يصغي
ليسمع للرقية الشقيقة
التي نامت في السماء
التي رأت الشمس عن قرب.
وتهبط الآن خفيفة وفرحة
تقفز بين يدي الريح
تماما كمسافرة
تعود من بلاد العجائب.

***

كم يكون القمح المتموج سعيدا!
أي حيوية تفتح النمو للحشائش!
كم ماسة معلقة الآن
في جذور أشجار الصنوبر!

***

انتظر، لاتنم، وهيا ننصت
لإيقاع المطر
ضع جبهتك الصموت
بين نهدي
فأحس أنا نبض وجنتيك
الرقيقتين
كما لو كانتا مطرقتين نشطتين
تضربان لحمي.

***

انتظر، لاتنم هذه الليلة
كلانا عالم واحد،
معزول بالريح وبالمطر
مابين سهل فاتر من غرفة بعيدة.

***

انتظر لاتنم هذه الليلة
ربما كنا الجذر الأعلى
حيث ينبت منه غدا
جذع جنس جديد.
جذر متوحش
في عيني
مشهد عربة القمح
التي عبرت مثقلة الخطو
بادرة الطريق بالسنابل

***

لاتطمح الآن أن تدفعني إلى الضحك!
أنت لاتعرف بأي ذكريات عميقة
أشغل ذهني!
***
يصعد من أعماق الروح
طعم فلسفي في الشفاه
لازال يحمل طعم بشرتي السمراء
لا أدري في أي روائح القمح ارتوى.
آه، أريد أن آخذك معي
لننام ليلة في الخلاء
أمضي بين ذراعيك حتى يطلع النهار
تحت سقف جنون شجيرة!
***
أنا نفس الفتاة المتوحشة
التي أخذتها إلى جوارك قبل سنوات.

* ولدت عام ١٨٩٥ فى إحدى قرى الأوروغواي، تلقت علومها الأولى في أحد الاديرة المنتشرة في تلك المنطقة الريفية، ولكنها سرعان ما تزوجت وهي لم تكمل بعد سن الثامنة عشرة وقررت أن تمارس حياة الأمومة بكاملها، لكنها وفقت بين تلك المهمة الصعبة والمهمة الأصعب المتمثلة في كتابة الشعر.

وفي عام ١٩٢٥ كانت شهرتها قد بدأت في الانتشار بشكل واسع وتم دعوتها لإلقاء قصائدها في مبنى البرلمان، أطلقوا عليها منذ ذلك الحين اسم «خوانا دي امريكا»، وفي عام ١٩٤٧ قررت الأكاديمية الوطنية للفنون والآداب منحها عضويتها رسميا.

صدرت لها العديد من الأعمال الشعرية التي تضعها في مصاف كبار شعراء اللغة الاسبانية ولاتخلو أي مختارات أدبية من أعمالها.

لاتطمح الآن أن تدفعني إلى الضحك!
أنت لاتعرف بأي ذكريات عميقة
أشغل ذهني!
***
يصعد من أعماق الروح
طعم فلسفي في الشفاه
لازال يحمل طعم بشرتي السمراء
لا أدري في أي روائح القمح ارتوى.
آه، أريد أن آخذك معي
لننام ليلة في الخلاء
أمضي بين ذراعيك حتى يطلع النهار
تحت سقف جنون شجيرة!
***
أنا نفس الفتاة المتوحشة
التي أخذتها إلى جوارك قبل سنوات.

---

* ولدت عام ١٨٩٥ فى إحدى قرى الأوروغواي، تلقت علومها الأولى في أحد الأديرة المنتشرة في تلك المنطقة الريفية، ولكنها سرعان ما تزوجت وهي لم تكمل بعد سن الثامنة عشرة وقررت أن تمارس حياة الأمومة بكاملها، لكنها وفقت بين تلك المهمة الصعبة والمهمة الأصعب المتمثلة في كتابة الشعر.

وفي عام ١٩٢٥ كانت شهرتها قد بدأت في الانتشار بشكل واسع وتم دعوتها لإلقاء قصائدها في مبنى البرلمان، أطلقوا عليها منذ ذلك الحين اسم «خوانا دي امريكا»، وفي عام ١٩٤٧ قررت الأكاديمية الوطنية للفنون والآداب منحها عضويتها رسميا.

صدرت لها العديد من الأعمال الشعرية التي تضعها في مصاف كبار شعراء اللغة الاسبانية ولاتخلو أي مختارات أدبية من أعمالها.

آلة الهارب

دولثي ماريا لويناث(*)

Dulce Maria Loynaz

(كوبا ١٩٠٣ - ١٩٩٧)

من الذي يعزف على هارب المطر؟
قلبي المبلل يتوقف
ليتسمع إلى موسيقي الماء
قلبي يتسمع
إلى تويج زهرة...

***

أي أصابع تلك التي
تتسلل عبر الأوتار
ترتعش من المطر؟
أي يد شبحية
تنتزع قطرات الموسيقى
من الهواء؟

***

القلب، يتوقف في الزمن،
يتسمع:
والزهرة تنحني تحت وقع المطر.

(*) تعتبر الشاعرة «دولثي ماريا لويناث» واحدة من أهم شاعرات جيلها، ولكن وجودها في كوبا في ظل الحصار الأمريكي لبلادها تم حجبها عن الأضواء لفترة طويلة مارست خلالها دورها كمواطنة رغم تقدمها في السن.
كانت صديقة للعديد من الشعراء الذين منحوها العديد من الأعمال الشعرية ومنهم الشاعر الإسباني «فيدريكو جارثيا لوركا» الذي كان صديقا لزوجها وقضى عدة أسابيع في ضيافتها عندما كان في طريقه إلي الولايات المتحدة، تلك الرحلة التي كان نتاجها ديوانه الشعري الشهير «شاعر في نيويورك».
حصلت الشاعرة على العديد من الجوائز الهامة في بلادها، وكرمتها العديد من أكاديميات اللغة في أمريكا اللاتينية لدورها في الحفاظ على أكاديمية بلادها في الوقت الذي كانت تمر فيه بأزمة مالية.
ثم كانت المفاجأة الكبرى حصولها على أكبر جائزة «ثرافانتيس»، وكانت المرة الوحيدة التي سافرت فيها خارج وطنها لتلقي الجائزة في العاصمة الإسبانية «مدريد».
توفيت في أواخر شهر إبريل ١٩٩٧، تاركة خلفها العديد من الأعمال الإبداعية التي شاركت من خلالها في تشكيل الحركة الأدبية في أمريكا اللاتينية كلها.

البئـــر

بابلو نيرودا(*)

Pablo Neruda

(سانتياجو دي تشيلي ١٩٠٤- ١٩٧٣)

تسقطين أحيانا،
تسقطين
في حفرة صمتك،
في جحيم غضبك المتعالي،
ولاتكادين تملكين العودة
بمزق ماتعثرين عليه
في أعماق وجودك.

***

ياحبي، ماذا تجدين
في بئرك المغلق؟
طحالب، مستنقعات، صخور؟
ماذا ترين بعيون عمياء،
حاقدة وجريحة؟

***

ياحياتي،
لن تجدي
في البئر الذي سقطت فيه
ما أخبئه لك في تعاليك:
فرع ياسمين بالندى
قبلة اعمق من جحيمك.

***

لاتخافيني،
لاتسقطي في حقدك من جديد.
انفضي عنك كلمتي التي جرحتك،
أطلقيها عبر نافذتك المفتوحة.

***

ستعودين إلى جرحي أنا
دون أن تطلبي منها ذلك،
لأنها كانت مفعمة باللحظة الصلدة
وتلك اللحظة ستذوب في صدري.

***

ابتسمي لي مشعة
لو جرحك فمي.
لست راعيا رقيقا
كما في قصص الحكايات،
بل إنني حطاب يقاسمك
الأرض، الريح، وأشواك الجبل.

***

أتحبينني، أنت ابتسمي لي،
ساعديني أن أكون طيبا،
لاتجترحي فيّ، لافائدة من ذلك،
لاتجرحيني لأنك ستجرحين نفسك.

الابن

آه يابني، هل تعرف، تعرف
من أين أتيت؟
من بحيرة مليئة بالنوارس

البئـــر

بابلو نيرودا(*)

Pablo Neruda

(سانتياجو دي تشيلي ١٩٠٤- ١٩٧٣)

تسقطين أحيانا،
تسقطين
في حفرة صمتك،
في جحيم غضبك المتعالي،
ولاتكادين تملكين العودة
بمزق ماتعثرين عليه
في أعماق وجودك.

***

ياحبي، ماذا تجدين
في بئرك المغلق؟
طحالب، مستنقعات، صخور؟
ماذا ترين بعيون عمياء،
حاقدة وجريحة؟

***

ياحياتي،
لن تجدي
في البئر الذي سقطت فيه
ما أخبئه لك في تعاليك:
فرع ياسمين بالندى
قبلة اعمق من جحيمك.

***

لاتخافيني،
لاتسقطي في حقدك من جديد.
انفضي عنك كلمتي التي جرحتك،
أطلقيها عبر نافذتك المفتوحة.

***

ستعودين إلى جرحي أنا
دون أن تطلبي منها ذلك،
لأنها كانت مفعمة باللحظة الصلدة
وتلك اللحظة ستذوب في صدري.

***

ابتسمي لي مشعة
لو جرحك فمي.
لست راعيا رقيقا
كما في قصص الحكايات،
بل إنني حطاب يقاسمك
الأرض، الريح، وأشواك الجبل.

***

أتحبينني، أنت ابتسمي لي،
ساعديني أن أكون طيبا،
لاتجترحي فيَّ، لافائدة من ذلك،
لاتجرحيني لأنك ستجرحين نفسك.

الابن

آه يابني، هل تعرف، تعرف
من أين أتيت؟
من بحيرة مليئة بالنوارس

البيضاء والجائعة.

***

إلي جانب الرياح
استيقظت أنا وهي
بشعلة حمراء
تُصلي شفتينا
لتقبيلنا الروح،
ألقت بكل شيء إلى النار
أحرقت حياتنا.

***

هناك أتيت أنت إلى العالم.

***

لكنها لتراني
ولتراك
عبرت هي البحار.
ولاضم خصرها الصغير
عبرت أنا الأرض،
عبرت أنا الحروب والجبال،
والرمال والأشواك.

***

هكذا جئت أنت إلى العالم.

***

من أماكن كثيرة جئت
من الماء ومن الأرض،
من النار ومن الجليد،
من طرق بعيدة
أقبلتَ علينا،
من الحب الرهيب
الذي كبلنا،
نريد أن نعرف
كيف تكون أنت،
ما الذي ستقوله لنا
لأنك تعرف أكثر منا
عن العالم الذي منحناك إياه.

***

هززنا شجرة الحياة
كعاصفة ضخمة،
هززنا الشجرة حتى آخر جذر،
وتبدو أنت الآن
مغنيا
في أعلى الأفرع
التي اعتليناها معك.

(*) ولد بابلو نيرودا في التشيلي عام ١٩٠٤، وبدا منذ صغره في كتابة الأدب، وعشق الرحيل من بلد إلى بلد، وخلال كتاباته ورحلاته صنع شهرته التي انتقلت من أمريكا اللاتينية إلى أوروبا والعالم، إلى أن حصل على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٧١ .

في العشرين من عمره اصدر أول مجموعاته الشعرية «شفقيات»، ثم في الواحدة والعشرين اصدر مجموعته «عشرون قصيدة حب وأغنية يائسة» تلك المجموعة التي صنعت شهرته الحقيقية.

لكنه لم يكن شاعرا محبا للحياة موليا ظهره للوطن، بل كان غارقا في الحياة السياسية لبلاده، وكان عنصرا نشطا في الحزب الشيوعي التشيلي الذي رشحه لرئاسة الجمهورية عام ١٩٧٠، لكنه تنازل عن هذا الترشيح ليتيح لصديقه الدكتور سلفادور الليندي الفوز برئاسة التشيلي كمرشح عن الحزب الاشتراكي بدعم القوى اليسارية الأخرى.

توفي في الثالث وعشرين من سبتمبر عام ١٩٧٣ بعد أيام قليلة من الانقلاب الدموي الذي قاده الجنرال بينوتشيه، والذي أطاح بحكومة الليندي الاشتراكية بدعم من الولايات المتحدة، أطاح أيضا بأحلام الشاعر في الحياة في وطن يتمتع بالحرية.

ملف الشعر المعاصر في أمريكا اللاتينية

البيضاء والجائعة.

***

إلي جانب الرياح
استيقظت أنا وهي
بشعلة حمراء
تُصلي شفتينا
لتقبيلنا الروح،
ألقت بكل شيء إلى النار
أحرقت حياتنا.

***

هناك أتيت أنت إلى العالم.

***

لكنها لتراني
ولتراك
عبرت هي البحار.
ولاضم خصرها الصغير
عبرت أنا الأرض،
عبرت أنا الحروب والجبال،
والرمال والأشواك.

***

هكذا جئت أنت إلى العالم.

***

من أماكن كثيرة جئت
من الماء ومن الأرض،
من النار ومن الجليد،
من طرق بعيدة
أقبلتَ علينا،
من الحب الرهيب
الذي كبلنا،
نريد أن نعرف
كيف تكون أنت،
ما الذي ستقوله لنا
لأنك تعرف أكثر منا
عن العالم الذي منحناك إياه.

***

هززنا شجرة الحياة
كعاصفة ضخمة،
هززنا الشجرة حتى آخر جذر،
وتبدو أنت الآن
مغنيا
في أعلى الأفرع
التي اعتليناها معك.

(*) ولد بابلو نيرودا في التشيلي عام ١٩٠٤، وبدا منذ صغره في كتابة الأدب، وعشق الرحيل من بلد إلى بلد، وخلال كتاباته ورحلاته صنع شهرته التي انتقلت من أمريكا اللاتينية إلى أوروبا والعالم، إلى أن حصل على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٧١ .

في العشرين من عمره اصدر أول مجموعاته الشعرية «شفقيات»، ثم في الواحدة والعشرين اصدر مجموعته «عشرون قصيدة حب وأغنية يائسة» تلك المجموعة التي صنعت شهرته الحقيقية.

لكنه لم يكن شاعرا محبا للحياة موليا ظهره للوطن، بل كان غارقا في الحياة السياسية لبلاده، وكان عنصرا نشطا في الحزب الشيوعي التشيلي الذي رشحه لرئاسة الجمهورية عام ١٩٧٠، لكنه تنازل عن هذا الترشيح ليتيح لصديقه الدكتور سلفادور الليندي الفوز برئاسة التشيلي كمرشح عن الحزب الاشتراكي بدعم القوى اليسارية الأخرى.

توفي في الثالث وعشرين من سبتمبر عام ١٩٧٣ بعد أيام قليلة من الانقلاب الدموي الذي قاده الجنرال بينوتشيه، والذي أطاح بحكومة الليندي الاشتراكية بدعم من الولايات المتحدة، أطاح أيضا بأحلام الشاعر في الحياة في وطن يتمتع بالحرية.

عيناك

أوكتافيوباث(*)

Octavio Paz

(المكسيك ١٩١٧ - ١٩٩٨)

عيناك وطن البرق والدموع،
صمت يتحدث
عواصف بلا رياح،
بحر بلا أمواج،
طيور سجينة،
ووحوش ذهبية ناعسة،
يواقيت تلمع كالحقيقة،
خريف في وضوح الغابة
حيث يغني الضوء
على كتف شجرة،
والأوراق عصافير،
شاطئ يلتقى بصياح النجوم،
سلة ثمار نارية،
كذبة تغذي
مرايا هذا العالم،
بوابات البعيد،
نبض البحر الهادئ في منتصف النهار
أطراف المطلق،
صحراء.

أسطورة

أزمنة من نار وهواء
مراهقة من ماء
من الأخضر إلى الأصفر
من الأصفر إلى الأحمر
من الحلم إلى السهد
من التمني إلى الفعل
لم تكن هناك سوي خطوة تتقدمها أنت،
بلاجهد
والحشرات جواهر حية،
الدفء ينام على حافة البحيرة،
المطر صفصاف محلول الشعر،
شجيرة تنمو على كف،
تلك الشجيرة كانت تغني،
تضحك وتتنبأ،
تكهناتها تملأ الفضاء بأجنحتها.
كانت هناك معجزات صغيرة تُسمى طيورا
الكل لاشيء
كل شي كان الكل.
كانت هناك كلمة عظيمة لامقابل لها،
مفردة كالشمس،
تفتت يوما ما إلى شظايا صغيرة جدا،
هي مفردات اللغة التي نتحدثها،
شظايا أبداً لن تلتئم،
مرايا محطمة
ينظر فيها العالم مهزوما.

***

امرأة من حركة النهر،
امرأة من شفافية إشارات الماء،
صبية من ماء.
نقرأ ماذهب ولن يعود،
نقرأ بعض الماء حين نشرب العيون،
ترتوي الشفاه بجرعة واحدة،
الشجـــــر،
السحـــاب،
البـــــرق.
أنا الصبية.

(*) ولد عام ١٩١٤، درس بالجامعة الوطنية بالعاصمة المكسيكية وحصل على شهادات مختلفة، ثم عمل في السلك الدبلوماسي في عواصم عالمية مختلفة، وتولى منصب سفير بلاده في فرنسا والهند، ثم استقال من منصبه كسفير لبلاده في نيودلهي احتجاجا على قمع الحركة الطلابية المنادية بالحرية عام ١٩٦٨ التي اندلعت في الجامعات المكسيكية، مما أحدث صدى واسعا بين مثقفي أمريكا اللاتينية.

* نشر أشعاره ودراساته النقدية منذ عام ١٩٣٨ في العديد من المجلات الأدبية، وشارك في إنشاء الحركة السوريالية عندما كان في باريس عام ١٩٤٥، وكان صديقا لأندريه بريتون.

* كتب الشعر والنقد والمسرح والمقالات السياسية والفلسفية، وكانت أعماله موضوعا للعديد من رسائل الدكتوراه في مختلف جامعات العالم.

* حصل على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٩٠ .

* من أهم أعماله الشعرية: القمر البري (١٩٣٣) جذور الإنسان (١٩٣٧) تحت ظلك الأبيض وقصائد أخرى عن إسبانيا (١٩٣٧) الماء والريح (١٩٥٩) العودة (١٩٧٦).

إلى خوليا دي بورجوس

خوليا دي بورجوس(*)

Julia de Burgos

(بويرتو ريكو ١٩١٤ - نيويورك ١٩٥٣)

يقولون أنني أحمل لك الضغينة
لأنني أعريك في الأشعار
إنهم يكذبون ياخوليا،
يكذبون
صوت الأشعار ليس صوتك،
بل صوتي أنا

أنت تضفرين شعرك،
وتصبغين وجهك،
أما أنا فلا أفعل ذلك،
أنا تضفرني الريح،
وتصبغني الشمس.

***

أنت تمثال اجتماعي بارد
وأنا، الإنسانة الصافية الحقيقية

أنت سيدة مدجنة، خانعة،
ومستهلكة،
مسجونة في أفكار الرجال
أما أنا فلا،
أنا مهرة طليقة
تبحث عن آفاق بعيدة
في عدالة الإله.

***

أنت، عسل الداعرات المنافقات
أما أنا فلا،
أدفع حياتي ثمنا لأكون أنا.

***

أنت لاتملكين نفسك،
بل ملك يمين الجميع،
أنت مسجونة في طاعة زوجك،
طاعة أبويك،
طاعة أسرتك.

***

أنت السيدة العجوز المتصابية
وأنا،
الحياة، والقوة، والأنوثة.

***

طاعة القس والحائكة والمسرح،
السينما والسيارة والحفلات،
السماء والجحيم،
ملك يمين أوامر الجميع.

***

أنت أمة زوجك،
سيدك،
وأنا لست كذلك،
لن يتملكني أحد،
وصفاء مشاعري منذور للناس جميعا.

إلى خوليا دي بورجوس

خوليا دي بورجوس(*)

Julia de Burgos

(بويرتو ريكو ١٩١٤ - نيويورك ١٩٥٣)

يقولون أنني أحمل لك الضغينة
لأنني أعريك في الأشعار
إنهم يكذبون ياخوليا،
يكذبون
صوت الأشعار ليس صوتك،
بل صوتي أنا
***
أنت تمثال اجتماعي بارد
وأناَ، الإنسانة الصافية الحقيقية
***
أنت، عسل الداعرات المنافقات
أما أَنا فلا،
أدفع حياتي ثمنا لأكون أنا.
***
أنت السيدة العجوز المتصابية
وأناَ،
الحياة، والقوة، والأنوثة.
***
أنت أمة زوجك،
سيدك،
وأنا لست كذلك،
لن يتملكني أحد،
وصفاء مشاعري منذور للناس جميعا.

أنت تضفرين شعرك،
وتَصبغين وجهك،
أما أنا فلا أفعل ذلك،
أنا تضفرني الريح،
وتصبغين الشمس.
أنت سيدة مدجنة، خانعة،
ومستهلكة،
مسجونة في أفكار الرجال
أما أنا فلا،
أنا مهرة طليقة
تبحث عن آفاق بعيدة
في عدالة الإله.
***
أنت لاتملكين نفسك،
بل ملك يمين الجميع،
أنت مسجونة في طاعة زوجك،
طاعَة أبويك،
طاعة أسرتك.
طاعة القس والحائكة والمسرح،
السينما والسيارة والحفلات،
السماء والجحيم،
ملك يمين أوامر الجميع.
***

أنا ملك قلبي،
أفكاري، طاعة نفسي.

***

أنت زهرة أرستقراطية،
أنا زَهرية شعبية،
أنت تملكين كل شيء
محكَومة بكل شيء
أنت مصلوبة في سكون الماضي،
أنا رَقم في حساب الجمع المطلق،
أنتِ وأنا متناقضتان،
والموت بيننا.

***

عندما تهب الجموع
لاتخلف سوى الرماد،
رماد الظلم المحترق.
عندما تفقد الجموع فضائلها السبع
تجري خلف الخطايا السبع.

(*) ولدت خوليا دي بورجوس في بويرتكو ريكو عام ١٩١٤، ابنة لأسرة من الفلاحين، ولم تصل إلى الدراسات الجامعية، ولكنها عاشت حياة مليئة بالنضال الشخصي بسبب رغبتها في أن تصبح كاتبة في عالم متخلف لايقبل أن تدخل هذه المهنة امرأة، ولكنها مارست العمل في الحياة السياسية ووقفت إلى جوار مطالب الغالبية العظمى من شعبها الذين يطالبون باستقلال الجزيرة عن الولايات المتحدة الأمريكية التي كانت ولاتزال تسيطر عليها حتى الآن، ومن مازاد من صعوبة المشاكل التي واجهتها أنها كانت من أوائل المطالبين بحقوق المرأة في تلك المنطقة من العالم، إضافة إلى مشاكل الكتابة الشعرية.
لفتت الأنظار إليها منذ كتابها الشعري الأول «أغنية في عشرين بحيرة» الذي صدر عام ١٩٣٩، ولكن مجموعتها الشعرية «أنت والبحر» التي صدرت بعد وفاتها عام ١٩٥٤ كانت قمة الإبداع الذي وصلت إليه كشاعرة متميزة.

أنا ملك قلبي،
أفكاري، طاعة نفسي.
***
أنت زهرة أرستقراطية،
أنا زَهرية شعبية،
أنت تملكين كل شيء
محكَومة بكل شيء
أنت مصلوبة في سكون الماضي،
أنا رَقم في حساب الجمع المطلق،
أنتِ وأنا متناقضتان،
والموت بيننا.
***
عندما تهب الجموع
لاتخلف سوى الرماد،
رماد الظلم المحترق.
عندما تفقد الجموع فضائلها السبع
تجري خلف الخطايا السبع.

(*) ولدت خوليا دي بورجوس في بويرتكو ريكو عام ١٩١٤، ابنة لأسرة من الفلاحين، ولم تصل إلى الدراسات الجامعية، ولكنها عاشت حياة مليئة بالنضال الشخصي بسبب رغبتها في أن تصبح كاتبة في عالم متخلف لايقبل أن تدخل هذه المهنة امرأة، ولكنها مارست العمل في الحياة السياسية ووقفت إلى جوار مطالب الغالبية العظمى من شعبها الذين يطالبون باستقلال الجزيرة عن الولايات المتحدة الأمريكية التي كانت ولاتزال تسيطر عليها حتى الآن، ومن مازاد من صعوبة المشاكل التي واجهتها أنها كانت من أوائل المطالبين بحقوق المرأة في تلك المنطقة من العالم، إضافة إلى مشاكل الكتابة الشعرية.
لفتت الأنظار إليها منذ كتابها الشعري الأول «أغنية في عشرين بحيرة» الذي صدر عام ١٩٣٩، ولكن مجموعتها الشعرية «أنت والبحر» التي صدرت بعد وفاتها عام ١٩٥٤ كانت قمة الإبداع الذي وصلت إليه كشاعرة متميزة.

تحـــــول

خـــوان ليسكانو(*)

Juan Liscano

(فنزويلا ١٩١٥)

جسدك الجليدي الطافي،
قلعتك الصقيعية،
شفتاك القشريتان الباردتان،
عزلتك القطبية،
في ليلة هلامية من ليالي يناير.

***

شفتاك شفرتان باردتان،
لسانك ولعابك باردان،
كانزلاق الجليد البطيء
غابة صنوبر
فوق سهلك الثلجي.

***

من أجل هزيمة الليل والبرودة،
الابتعاد عن العزلة الجائعة،
نقيم طقوس الدم
النارية،
على طريق القمر.

***

أنت تغنين،
أنا أغني،
غناؤنا ينزلق في الريح،
كسمكتين فسفوريتين،

تغنين في داخلك،
أغني في داخلي،
تحيط بوجهينا وجوه غريبة.

***

تغنين في أعماق ذلك الوجه الجديد،
لحمك يزهر في الجليد الزجاجي،
يضيئه قمر بحري بشعاع خفي،
يشع ككهف ثلجي.

***

أغني من أعماقي وأولد آخر،
ينبت صوت غريب،
فعل ولغة غريبان لا أعرفهما،
ينبت رجل شهواني، شعلة،
دلفين يقفز،
دب يقاوم
سهماً أصابه في الحلق.

***

أنا أغني وأنت تغنين،
ننسلخ من هوِيتنا،
تتراجع الثلوج وتسيل البرودة،
يمتلىء الليل بخرير الماء
يسبح صوتانا في الريح،

تحـــــول

خـــوان ليسكانو(*)

Juan Liscano

(فنزويلا ١٩١٥)

جسدك الجليدي الطافي،
قلعتك الصقيعية،
شفتاك القشريتان الباردتان،
عزلتك القطبية،
في ليلة هلامية من ليالي يناير.
***
شفتاك شفرتان باردتان،
لسانك ولعابك باردان،
كانزلاق الجليد البطيء
غابة صنوبر
فوق سهلك الثلجي.
***
من أجل هزيمة الليل والبرودة،
الابتعاد عن العزلة الجائعة،
نقيم طقوس الدم
النارية،
على طريق القمر.
***
أنت تغنين،
أنا أغني،
غناؤنا ينزلق في الريح،
كسمكتين فسفوريتين،
تغنين في داخلك،
أغني في داخلي،
تحيط بوجهينا وجوه غريبة.
***
تغنين في أعماق ذلك الوجه الجديد،
لحمك يزهر في الجليد الزجاجي،
يضيئه قمر بحري بشعاع خفي،
يشع ككهف ثلجي.
***
أغني من أعماقي وأولد آخر،
ينبت صوت غريب،
فعل ولغة غريبان لا أعرفهما،
ينبت رجل شهواني، شعلة،
دلفين يقفز،
دب يقاوم
سهماً أصابه في الحلق.
***
أنا أغني وأنت تغنين،
ننسلخ من هوِيتنا،
تتراجع الثلوج وتسيل البرودة،
يمتلىء الليل بخرير الماء
يسبح صوتانا في الريح،

كسمكتين فسفوريتين،
تطيران في الهواء قمراً أزرقا،
نجوما طائرة.

***

تغنين من أعماق البشر الذين يسكنونك،
يرددون رجع صوتك.
أنت الأرض،
الماءَ،
النار.
أنت الطائر الأنثى والعش الفاتر.
أغنيَ من أعماق أفعالي،
أكون المطر،
المجرى،
الرماد،
الدخان.
أكون الريحَ والسفنَ التي تلعق ريشكِ.
أنت صدى الريح.
عندما يتردد صوت البحر العميق بيني
والصنوبر،
أكون الغابة.

***

أنت تغنين وأنا أغني،
صوتك صوتي،
صوتيَ صوتك.
أنت الآن المطرَ،
الجَليد، آثار الأقدام.
أكون الأرض،
الماء،
وما كنته من قبل.
أكون المدجج بأعراف الديكة،
الماء الذي يصيح وينفض ريشه،
أكون ديك الضوء،
الذي يجففك ويشعلكِ،
يحولك رمادا،
دخانا ومسافات.
أنت تغنين،
أنا أَغني،
أكون صوتك،
تكونين ظل صَوتي.
يجتمع شعبانا في سلام،
يتراجع الشتاء،
الخريف يذهب،
يشرق الليل.

***

يجيء الجليد نهراً من الفجر،
يضيء القطب كالاستواء،
يلمع الصيف الدائم،
باعتدال كامل،
هو العصر الذهبي،
أنت وأنا نكون البصر،
طائرَ الشمس المزدوج.

(*) ولد الشاعر خوان ليسكانو عام ١٩١٥ في العاصمة الفنزويلية كاراكاس، ودرس القانون في فرنسا وبلجيكا وسويسرا، لكنه سرعان ما ترك الدراسة ليحترف الصحافة والأدب، فأسس مجلة «الملخص» ثم تولى إدارة المجلة الأدبية الأسبوعية «ورقة الأدب» التي تصدر عن صحيفة «الوطن» الفنزويلية، بالإضافة إلى عمله كباحث في مجلة «الفلكلور».
قضى الفترة من عام ١٩٥٣ إلى ١٩٥٩ لاجئا سياسيا في أوروبا ثم عاد إلى بلاده.
مارس كتابة أنواع أدبية أخرى كالقصة والمقالة النقدية والدراسات الفلكلورية، وحصل على الجائزة الوطنية للشعر في بلاده عام ١٩٥٠ ..
من أهم أعماله الشعرية: «حوار» ١٩٤١، و «مصير إنساني» ١٩٤٩، و «الأرض الميتة عطشا» ١٩٥٤، و«الموتى الظلال» ١٩٦١، و«الشعاع الذي أصابني» ١٩٧٨ .

كسمكتين فسفوريتين،
تطيران في الهواء قمراً أزرقا،
نجوما طائرة.

***

تغنين من أعماق البشر الذين يسكنونك،
يرددون رجع صوتك.
أنت الأرض،
الماءَ،
النار.
أنت الطائر الأنثى والعش الفاتر.
أغنَي من أعماق أفعالي،
أكون المطر،
المجرى،
الرماد،
الدخان.
أكون الريحَ والسفنَ التي تلعق ريشكِ.
أنت صدى الريح.
عندما يتردد صوت البحر العميق بيني
والصنوبر،
أكون الغابة.

***

أنت تغنين وأنا أغني،
صوتك صوتي،
صوتيَ صوتك.
أنت الآن المطرَ،
الجلَيد، آثار الأقدام.
أكون الأرض،
الماء،
وما كنته من قبل.
أكون المدجج بأعراف الديكة،
الماء الذي يصيح وينفض ريشه،
أكون ديك الضوء،
الذي يجففك ويشعلكِ،
يحولك رمادا،
دخانا ومسافات.
أنت تغنين،
أنا أَغني،
أكون صوتك،
تكونين ظل صَوتي.
يجتمع شعبانا في سلام،
يتراجع الشتاء،
الخريف يذهب،
يشرق الليل.

***

يجيء الجليد نهراً من الفجر،
يضيء القطب كالاستواء،
يلمع الصيف الدائم،
باعتدال كامل،
هو العصر الذهبي،
أنت وأنا نكون البصر،
طائَر الشمس المزدوج.

(*) ولد الشاعر خوان ليسكانو عام ١٩١٥ في العاصمة الفنزويلية كاراكاس، ودرس القانون في فرنسا وبلجيكا وسويسرا، لكنه سرعان ما ترك الدراسة ليحترف انصحافة والأدب، فأسس مجلة «الملخص» ثم تولى إدارة المجلة الأدبية الأسبوعية «ورقة الأدب» التي تصدر عن صحيفة «الوطن» الفنزويلية، بالإضافة إلى عمله كباحث في مجلة «الفلكلور».
قضى الفترة من عام ١٩٥٣ إلى ١٩٥٩ لاجئا سياسيا في أوروبا ثم عاد إلى بلاده.
مارس كتابة أنواع أدبية أخرى كالقصة والمقالة النقدية والدراسات الفلكلورية، وحصل على الجائزة الوطنية للشعر في بلاده عام ١٩٥٠ ..
من أهم أعماله الشعرية: «حوار» ١٩٤١، و «مصير إنساني» ١٩٤٩، و «الأرض الميتة عطشا» ١٩٥٤، و«الموتى الظلال» ١٩٦١، و«الشعاع الذي أصابني» ١٩٧٨ .

(ليال من دموع)

يولاندا بيدريجال(*)

Yolanda Bedregal

(بوليفيا ١٩١٦ - ١٩٩٩)

في ليالي الدموع
تنضج أرواحنا
بفعل ضوء الدموع وحدها،
في حضور الجدران
التي تفصل حدود الحياة.

***

في ليالي الدموع وحدها،
تواسينا الكائنات التي ماتت،
تطلب العفو عن مالم تكنه.
من تركونا، يركعون
ليقبلوا الذكريات المؤلمة.

***

في ليالي الدموع وحدها
الذين يعشقون، يعرفون أنهم يعشقون،
السرير لم يعد غابة من الدغدغات
بل شرشف أبيض من الأشجان.

***

في ليالي الدموع وحدها
البحر في عواصف السهاد
يبرز زواياه العميقة،
كل كائن يحمل أسمه.

***

نتعارف في شهقات العشق
أكثر مما نتعارف في القبلات.

(*) شاعرة وقاصة ونحاتة وناقدة، عملت أستاذة لعلم الجمال وتاريخ الفن بجامعة سان أندرس، وبمعهد الموسيقى العالي، وأكاديمية الفنون الجميلة في العاصمة البوليفية «لاباث» تولت رئاسة النادي الدولي للقلم خلال عقد الخمسينيات.

من أهم أعمالها الشعرية الغرق (١٩٣٦) وقصائد (١٩٣٧) و أصداء (١٩٤٠) ومن البحر إلى الرماد (١٩٥٧) وإبريق الملاك الصغير (١٩٧٩).

لها روايات مهمة منها رواية «تحت الشمس المعتمة (١٩٧١)

اثنتان أو ثلاث ضربات في الفراغ

خافيير سولوغورن(*)

Javier Sologorn

(البيرو ١٩٢١)

نعرف (نعتقد أننا نعرف) أن
هناك رقعة شطرنج،
قطعا،
مربعات بيضاء وسوداء.
نعرف (نلمح) أن
آخرين
يلعبون معنا،
هناك قطعة تحركت
لماذا تحركت؟،
كيف تحركت؟

***

في نهاية المطاف،
ماذا نعرف
عن
قواعد اللعبة؟
هذه الغرفة،
حيث
النهار ماهو سوى
ليل من الدخان.

-٢-

تعطيني (أعطيك) يدي
كل يدي
فقط
يدي

-٣-

كل الهواء الحريري
المتحرك،
بفعل الطائر الطنان،
السريع.
نبات القرن يُفرغ نفسه
على أرض الهواء
الساخنة
أعناب رقيقة سوداء،
أزهار فيوليت مسحوقة،
في يد
الصيف
السرية،
الفراشة ذاهلة،
الزهرة في القمة.

***

أنا وحدي أنت وحدك
أنا وحدي أنت وحدك
وأنا وحدي وأنت وحدك
في هذا
اليوم المتعرج
الشفاف

و
التأكيد
على أنني كتبت على الماء.

-٤-

حوائط البيت بيضاء
العظام بيضاء تحت الأرض
عزلة البحر
السماء بيضاء
فراشة الحلم
بيضاء
غارقون
في خط
الحبر الأسود
الممتد
إلى شاطئه الأسود.

-٥-

المساء الذي يطرف بعينيه
علي الستائر
برفق،
ينشر ضوءه،
بخاره الفاتر
بين الأشياء
المحققة
المنظمة،
تطوف
في مدار
برج القوس
كوب نغم
يحتوي
على
النبض الحقيقي
للقطعة
حيث أكتب.
تيارا سفليا
يذهب
جاذبا كلماتي
أعرف
أن الوقت ليل.

(*) ولد الشاعر خافيير سولوغورن عام ١٩٢١ في ليما عاصمة البيرو، وهو حاصل على درجة الدكتوراه في الآداب، ويعمل أستاذا للعلوم الإنسانية في عدد من الجامعات الأمريكية، وأمريكا اللاتينية. مارس مهنة النشر وأشرف على نشر أعمال الكثير من شعراء البيرو، وأشرف على مجلة «الإبداع النقدي» التي تصدر في ليما، ويساهم في تحرير العديد من المجلات.
أصدر عددا من المجموعات الشعرية، منها:
الساكن (١٩٤٤)، المتاهة (١٩٤٩)، أوراق العاشق والموت (١٩٨١).
ثم نشر مختارات من أشعاره ما بين عامي ١٩٤٥ و ١٩٨٠، بعنوان «حياة مستمرة»، وأصدر مختارات من الشعر في البيرو.
يتميز شعر خافيير سولوغورن بالاتجاه الفلسفي الذي يطبع الشعر في أمريكا اللاتينية. ويصف الشاعر المكسيكي أو كتابيو باث شعره بأنه «شعر الخلق والتدمير»، فالشاعر يحطم التراكيب اللغوية ليخلق لغة جديدة من خلال تركيب جديد، ولايعتمد الأسلوب الكلاسيكي للقواعد اللغوية، بل يلعب لعبة جديدة، ،وينقل أوضاع الكلمات كما ينقل قطع الشطرنج على الرقعة الملونة بالأبيض والأسود، ولكنه يظل واعيا بتلك القواعد الجديدة التي تحكم إطار اللغة، ويدخلها في قواعده الخاصة التي خلقها بنفسه لتكون موازية لتلك القواعد الكلاسيكية التي تحكمه كشاعر، ويخلق لنفسه بذلك حرية التعبير من خلال الخبرة الذاتية والكلمة الشاعرية، فتكون النتيجة اندفاع جريء نحو خلق عالم كلي متحد.

يوم في حياة امرأة وحيدة

روساريو كاستيانوس(*)

Rosario Castellanos

(المكسيك ١٩٢٥ - ١٩٧٤)

-١-

مخجل أن تكون المرأة وحيدة،

تقضي اليوم والحياء الرهيب يلهب وجنتها

(الوجنة الأخرى تموت في الخفاء)

***

تقضي الوحيدة يومها في إحياء الرماد،

أعمال تافهة بلاثمار.

ساعة يتجمع الأقارب

حول النار والحكايات،

يسمع صراخ امرأة

في صحراء شاسعة

حيث كل صخرة،

كل جذع

يأكله السوس الحارق،

كل فرع ملتو

قاض أو شاهد لايرحم

***

تقضي الوحيدة الليل

ممددة على فراش الاحتضار،

تنبت عرق المعاناة الذي يبلل الشراشف،

يسكن الفراغ حوار

مع أطياف الرجال

***

الوحيدة تنتظر،

تنتظر،

تنتظر.

***

لايولد الطفل في أحشائها،

لايموت جسدها

البكر،

أرض لم يعرف المكتشفون وجودها،

لم تقع عيونهم عليها.

الوحيدة تتأمل مرايا معتمة

- تبحث عن نجم هوى -

ترسم بالقلم على الشفاه

دماء مفتقدة.

***

تتبسم لفجر بلارجال.

-٢-

من أضعف من إله؟

يفح فحيحا جائعا،

يتلصص

دم الضحية،

يأكل الأضحيات، يبقر أحشاءها

بحثا عن مخلوق في طور التكوين،

ينشب فيه جوارحه المائة.

***

(إله،

أو بعض الرجال محددي المصير)

***

كل يوم يشرق

ينهشها العالم من جديد

-٣-

عينا السمكة الكبيرة مفتوحتان أبدا

لاتنامان،

تحملقان دائما،

(لمن؟

في أي اتجاه؟)

تنظران في عالمهما المحيط،

في صمت.

***

ينبض قلبها أحيانا

ينبض محاطا بالشوك،

يردد:

أنا أحب.

السمكة العظيمة،

تنهش،

تدوس،

تلون المياه بغضبها،

تتحرك بأعصاب من البرق.

بينما تنظر الوحيدة عبر المرايا المعتمة.

(*) كاتبة مكسيكية درست فقه اللغة في المكسيك ثم الدراسات العليا في جامعة مدريد باسبانيا، عملت في المعهد الوطني للغة والصحافة والإعلام، وتولت منصب سكرتير عام نادي القلم الدولي، ثم مثلت بلادها في السلك الدبلوماسي كسفيرة في تل ابيب حيث توفيت اثر حادث ماس كهربائي.

من أهم أعمالها الشعرية: مسار التراب (١٩٤٨) والسهر العقيم (١٩٥٠) وانقاذ العالم (١٩٥٢) ولست أنت (١٩٧٢)

ولها عدة مسرحيات ودراسات نقدية.

مقاطع من قصيدة
الرؤية في ليلة معتمة

ارنستو كاردينال(*)

Ernesto cardinal

(نيكاراجوا ١٩٢٥)

الحبيب والحبيبة،
الحبيبة ترقب القمر الصاعد
دراجة بخارية تثير الضجيج
في الشارع،
الحبيب يسير إلى ساعة النوم
ببطء.

***

أنا ولدت لحب متطرف.
ربما كان ذلك السبب
في أن كلاً منا يفهم الآخر،
ربما أكون أكثر تطرفا منك
مازلت أشك أني أعرفك.

***

مايؤكد الحقيقة
أنها ليست محض خيال شخصي
أنكَ لاتمتعني بحبك،
أيها الحبيب الغامض،
أنت لاترويني
لاأريد إلا أن أكون بقربك!

***

ما الذي أجنيه من جمال القمر
مالم أكن معك؟
أنا لا أرغب في أن أرقبه على سطح البحيرة،
يتجمل القمر لغيري
همهمات الليل الغامضة ليست لي
مالم تكن معي.

***

يفصل بيننا زجاج متوحش
غير مرئي،
جحيم لانهائي بيني
وبين رغبتي في عناقك
ربما أعانقك
أو أرنو إلى عناقك.

***

أنظر أيها الحبيب...
إلى تلك الحديقة «المدريدية»،
أيها الحبيب النوراني
انظر إلى تلك الأجساد
التي تتعانق،
إذا لم تكن تحبني
أنا أحبك،
قل لي
ما الذي يجمعنا في هذا العالم؟
كما لو كنا في عالمين متوازيين.

مقاطع من قصيدة
الرؤية في ليلة معتمة

ارنستو كاردينال(*)

Ernesto cardinal

(نيكار اجوا ١٩٢٥)

الحبيب والحبيبة،
الحبيبة ترقب القمر الصاعد
دراجة بخارية تثير الضجيج
في الشارع،
الحبيب يسير إلى ساعة النوم
ببطء.

***

أنا ولدت لحب متطرف.
ربما كان ذلك السبب
في أن كلاً منا يفهم الآخر،
ربما أكون أكثر تطرفا منك
مازلت أشك أني أعرفك.

***

مايؤكد الحقيقة
أنها ليست محض خيال شخصي
أنكَ لاتمتعني بحبك،
أيها الحبيب الغامض،
أنت لاترويني
لاأريد إلا أن أكون بقربك!

***

ما الذي أجنيه من جمال القمر
مالم أكن معك؟
أنا لا أرغب في أن أرقبه على سطح البحيرة،
يتجمل القمر لغيري
همهمات الليل الغامضة ليست لي
مالم تكن معي.

***

يفصل بيننا زجاج متوحش
غير مرئي،
جحيم لانهائي بيني
وبين رغبتي في عناقك
ربما أعانقك
أو أرنو إلى عناقك.

***

أنظر أيها الحبيب...
إلى تلك الحديقة «المدريدية»،
أيها الحبيب النوراني
انظر إلى تلك الأجساد
التي تتعانق،
إذا لم تكن تحبني
أنا أحبك،
قل لي
ما الذي يجمعنا في هذا العالم؟
كما لو كنا في عالمين متوازيين.

***

لو سمعوا ما أقوله لك أحيانا

لشعروا بالخجل.

لاتهموني بالتمرد،

لكنك لاتفهم دوافعي،

تعرف أني أهزل،

تلك الأشياء

يقولها العشاق في السر.

(*) ولد الشاعر ارنستو كاردينال في مدينة «ماناجوا» عاصمة نيكاراجوا عام ١٩٢٥، ونشأ نشأة دينية، حيث التحق بالدراسة في دير مسيحي، وتعلق بالفلسفة خاصة فلسفة الأمريكي «توماس ميرتون»، وبعد تخرجه التحق بالسلك الكنسي، ثم قام بإنشاء جماعة «تأملية» في إحدى الجزر التي توجد في بحيرة نيكاراجوا، وكانت تضم عدداً كبيرا من الكتاب والفنانين الذين اعتنقوا تلك الفلسفة.

شارك منذ شبابه في النضال ضد حكم الدكتاتور السابق سموزا، مما أدى إلى اعتقاله وتدمير المبنى الذي كان يضم جماعته، وبعد نجاح الثورة الساندينية تولى منصب وزير الثقافة لعدة سنوات، إلى أن قرر التفرغ للإبداع الأدبي الذي وهب له حياته.

أصدر عدة كتب شعرية متميزة تضعه في طليعة شعراء جيله في أمريكا اللاتينية منها:

«ساعة السفر»، «حياة في الحب»، «صلاة من أجل مارلين مونرو»، وكان كتاب «النشيد الكوني» أحدث إبداعاته الشعرية التي وصل فيها قمة تطوره ونضجه الفني والذي اخترنا منه تلك القصيدة الطويلة التي تضمها هذه المختارات.

***

لو سمعوا ما أقوله لك أحيانا

لشعروا بالخجل.

لاتهموني بالتمرد،

لكنك لاتفهم دوافعي،

تعرف أني أهزل،

تلك الأشياء

يقولها العشاق في السر.

(*) ولد الشاعر ارنستو كاردينال في مدينة «ماناجوا» عاصمة نيكاراجوا عام ١٩٢٥، ونشأ نشأة دينية، حيث التحق بالدراسة في دير مسيحي، وتعلق بالفلسفة خاصة فلسفة الأمريكي «توماس ميرتون»، وبعد تخرجه التحق بالسلك الكنسي، ثم قام بإنشاء جماعة «تأملية» في إحدى الجزر التي توجد في بحيرة نيكاراجوا، وكانت تضم عدداً كبيرا من الكتاب والفنانين الذين اعتنقوا تلك الفلسفة.

شارك منذ شبابه في النضال ضد حكم الدكتاتور السابق سموزا، مما أدى إلى اعتقاله وتدمير المبنى الذي كان يضم جماعته، وبعد نجاح الثورة الساندينية تولى منصب وزير الثقافة لعدة سنوات، إلى أن قرر التفرغ للإبداع الأدبي الذي وهب له حياته.

أصدر عدة كتب شعرية متميزة تضعه في طليعة شعراء جيله في أمريكا اللاتينية منها:

«ساعة السفر»، «حياة في الحب»، «صلاة من أجل مارلين مونرو»، وكان كتاب «النشيد الكوني» أحدث إبداعاته الشعرية التي وصل فيها قمة تطوره ونضجه الفني والذي اخترنا منه تلك القصيدة الطويلة التي تضمها هذه المختارات.

رسالة إلى الزمن

كلاريبيك أليجريا(*)

Claribel Alegria

(نيكاراجوا ١٩٢٨)

سيدي:
أكتب لك هذه الرسالة يوم عيد ميلادي
تسلمت هديتك، لا أحبها.
دائما ودائما نفسها،
منذ طفولتي، أنتظر قلقة
أرتدي ملابس العيد
أخرج إلى الشارع بحثا عنها.

***

لاتكن ياسيدي عنيدا
لازلت أراك
تلعب الشطرنج مع الجد،
كانت زياراتك في البداية متقطعة
ثم سرعان ما صارت يومية.
صوت الجد
بدأ يفقد بريقه.
أنت تصر،
لاتحترم إنسانية
شمائله الرقيقة
ولاحذاءه.

***

تتبعني
كنت غريرة في ذلك الوقت،
بوجهك الذي لايتغير
كنت تصادق أبي
لتفوز بي.

***

مسكين ياجدي!
على سرير موتك
حاضر،
تنتظر النهاية،
تسبح بين الأرائك،
الجدران تبدو أكثر نصاعة.
هناك شخص آخر،
كانت تشير اليه
أغلق عيني الجد
وتوقف لحظة ليتأمله.

***

تمنعه من العودة
في كل مرة أراه
يقشعر بدني

***

لاتتبعني أرجوك
أتضرع إليك.
أحب آخر منذ سنوات،

رسالة إلى الزمن

كلاريبيل أليجريا(*)

Claribel Alegria

(نيكاراجوا ١٩٢٨)

سيدي:
أكتب لك هذه الرسالة يوم عيد ميلادي
تسلمت هديتك، لا أحبها.
دائما ودائما نفسها،
منذ طفولتي، أنتظر قلقة
أرتدي ملابس العيد
أخرج إلى الشارع بحثا عنها.
***
لاتكن ياسيدي عنيدا
لازلت أراك
تلعب الشطرنج مع الجد،
كانت زياراتك في البداية متقطعة
ثم سرعان ما صارت يومية.
صوت الجد
بدأ يفقد بريقه.
أنت تصر،
لاتحترم إنسانية
شمائله الرقيقة
ولاحذاءه.
***
تتبعني
كنت غريرة في ذلك الوقت،
بوجهك الذي لايتغير
كنت تصادق أبي
لتفوز بي.
***
مسكين ياجدي!
على سرير موتك
حاضر،
تنتظر النهاية،
تسبح بين الأرائك،
الجدران تبدو أكثر نصاعة.
هناك شخص آخر،
كانت تشير اليه
أغلق عيني الجد
وتوقف لحظة ليتأمله.
***
تمنعه من العودة
في كل مرة أراه
يقشعر بدني
***
لاتتبعني أرجوك
أتضرع إليك.
أحب آخر منذ سنوات،

لم تعد تشدني هداياك.

***

لماذا تنتظرني في المعارض دائما
في فم الأحلام،
تحت سماء العطلات؟
تحياتك لها طعم الغرف المغلقة.

***

رأيتك قبل أيام مع الأطفال
تعرفت على معطفك،
الصوف المعروف نفسه،
منذ كنت تلميذة،
وأنت صديقا لأبي،
معطفك مثير للسخرية.

***

لاتعد
أكرر لك.
لاتتوقف في الحديقة بعد الآن.
حتي لاتخيف الأطفال.
فتسقط الأوراق:
لقد رأيتها.

***

ماذا يفيد كل هذا؟
ستضيع بعض الوقت
بتلك القهقهات العالية
وتوصل اعتراضك
للأطفال،
لوجهي،
للأوراق،
كل شيء يضيع في حدقتيك.
سوف تكسب ولامحال،
أعرف ذلك منذ بدأت أكتب لك رسالتي.

(*) شاعرة من السلفادور ولكنها مولودة في مدينة قريبة من عاصمة نيكاراجوا، درست الفلسفة والأدب بجامعة جورج واشنطون بالولايات المتحدة، حصلت علي العديد من الجوائز الأدبية المحلية والدولية في مجالات الشعر والرواية والقصة.

من أهم أعمالها الشعرية: خاتم الصمت (١٩٤٨) غرفة من الحب والحزن والعزلة (١٩٥٠) وطريق وحيد (١٩٦٥) وقصائد (عام ١٩٧٣) ومختارات من الأعمال الكاملة (١٩٨١).

لم تعد تشدني هداياك.
***
لماذا تنتظرني في المعارض دائما
في فم الأحلام،
تحت سماء العطلات؟
تحياتك لها طعم الغرف المغلقة.
***
رأيتك قبل أيام مع الأطفال
تعرفت على معطفك،
الصوف المعروف نفسه،
منذ كنت تلميذة،
وأنت صديقا لأبي،
معطفك مثير للسخرية.
***
لاتعد
أكرر لك.
لاتتوقف في الحديقة بعد الآن.
حتي لاتخيف الأطفال.
فتسقط الأوراق:
لقد رأيتها.
***
ماذا يفيد كل هذا؟
ستضيع بعض الوقت
بتلك القهقهات العالية
وتوصل اعتراضك
للأطفال،
لوجهي،
للأوراق،
كل شيء يضيع في حدقتيك.
سوف تكسب ولامحال،
أعرف ذلك منذ بدأت أكتب لك رسالتي.

(*) شاعرة من السلفادور ولكنها مولودة في مدينة قريبة من عاصمة نيكاراجوا، درست الفلسفة والأدب بجامعة جورج واشنطون بالولايات المتحدة، حصلت علي العديد من الجوائز الأدبية المحلية والدولية في مجالات الشعر والرواية والقصة.

من أهم أعمالها الشعرية: خاتم الصمت (١٩٤٨) غرفة من الحب والحزن والعزلة (١٩٥٠) وطريق وحيد (١٩٦٥) وقصائد (عام ١٩٧٣) ومختارات من الأعمال الكاملة (١٩٨١).

عـــادة

هيربرتو باديا(*)

Herberto Badilla

(كـــوبا ١٩٣٢)

كل صباح،
أستيقظ،
أستحم،
أفتح صنبور الماء
تعترضني دائما
كلمة واحدة:
«متوحش»
تغمر الصنبور،
حيث تنزلق عيناي.

تتعدى حدود الاحتمال،
حدود التلذذ،
لاتدعه يكشف عجزك،
لأنه مراوغ.
تابعه بأذنين
يقظتين،
لأنه لايسمع،
بعينين مفتوحتين،
لأنه أعمى

الشِعْرُ الفريد

بين الواقع والمستحيل
يتذبذب الشعْر الفريد،
امسكه بيديك،
أو أظافرك أو عينيك،
(إذا استطعت)،
أو امسكه بأنفاسك اللاهثة،
أمنحه من حبك في صبر،
(لأنه يعيش فقط بين الأشياء)،
امنحه رفضا ينتصر عليه،
شروطا أخرى

---

* ولد هيربتو باديًا عام ١٩٣٢ في نيار ديل ريو بكوبا. درس القانون والفلسفة، ثم هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية حيث مارس مهنا عدة، ثم عمل مراسلا لوكالة أمريكا اللاتينية للأنباء في نيويورك، وعاد بعد ذلك إلى كوبا ليعمل في صحيفة «الثورة».
تولى إدارة العلاقات الدولية في مجلس الثقافة الوطني لبلاده. وفي عام ١٩٦٦ لعب دورا هاماً في الانقلاب الأيدلوجي الذي عدّل مسار الثورة الكوبية في ذلك الوقت، ثم عمل أستاذاً في جامعة هافانا حتى عام ١٩٧١ ألقي القبض عليه بعد ذلك وزوجته «بلقيس كوزاماليه»، وتم الإفراج عنهما بعد ضغوط دولية، فعاد إلي الولايات المتحدة مرة أخرى، ثم تركها إلى أسبانيا حيث يتولى إدارة مجلة «الينبدلان ماجزين».
صدرت له عدة أعمال شعرية منها: الزهور الحادة» و«خارج اللعبة» والإنسان والبحر».

مسابقة لملكات الجمال

بيرتاليثيا بيرالتا(*)

Bertakalicia Peralta

(بنما ١٩٣٩)

مطلوب امرأة جميلة:
نهودها تتطلع للسماء على الأقل،
كل نهد ثمانية عشر بوصة،
إلى أسفل قليلا
جذع لين،
يضمه كفان في عشرين بوصة
أسفل قليلا تنفرج
ستا وثلاثين
كل هذا مقابل رحلة حول العالم،
سيارة أحدث موديل،
أزواج بالجملة،
إعلانات تليفزيونية،
وأفضل أدوات التجميل
التي عرفتها البشرية.

(*) شاعرة وقاصة وناقدة أدبية، درست الإعلام بجامعة بنما الوطنية، كانت مديرة مشاركة لمجلة «بيث اوريخينال» الأدبية المعروفة، تتميز أعمالها بالواقعية النقدية الأقرب إلى الواقعية النضالية حسب تعبير أحد نقاد شعرها.

من أهم أعمالها الشعرية: طرق شاردة (١٩٦٣) وقصيدتان (١٩٦٤) ومحكومون بالحب (١٩٦٥) ومكان مافي الكرة الأرضية (١٩٧١)، كتاب الحكايات (١٩٧٦) وجسدك مغطى بالزهور (١٩٨٥) وجلد الدجاجة، (١٩٩٠) ويوميات ذاكرة (١٩٩٠).

الجحيم

بدروشموسي(*)

Pedro Shmose

(بوليفيا ١٩٤٠)

تحتضر الغربان علي حافة الجحيم،
تغني القبرة علي الأشجار،
غناؤها
يكون النجوم،
بائعة الزهور تعبر النار،
بشكل فجائي،
تقذف:
الحربة،
السهم،
المنجنيق.

الألم المؤلم

أدير الوجه فأرى حجم
الكراهية
لم آت لأقول لك
أن الوقت قد فات
عدت إلي قسوتك
لاموتَ إلى جانبَ الجمر
أرى حطامي في عينيك
لازالتا جميلتين
أرى يديك
لازالتا في كمالهما
أغرق في هزل الماضي العنيف
أكون في كل مرة
أكثر
عزلة.

***

أعود إلى تأملي
أرى كل شيء حزينا،
كل شى،
عزلتي،
قواي،
الجبل
أتطلع إليك
في أحلامَي الخادعة،
في جحيمي.

***

لو التقيت بذلك
الذي يهرب مني،
سأعود إلى رقتك،
وأقول لك
الذي ماكان يمكنني،
أن أقوله أبداً.

(*) ولد بدرو شموسي في ريبير ألتا (بوليفيا) عام ١٩٤٠، ودرس القانون والفلسفة في جامعة «مايور دي سان اندريس»، وعمل أستاذا للأدب ومديرا للثقافة في الجامعة نفسها.
ثم حصل على الليسانس في علوم الإعلام من جامعة مدريد المركزية، ومارس كتابة النقد الفني في صحيفة «لابرنسا» طوال عشر سنوات.
يعمل حاليا في معهد التعاون مع أمريكا اللاتينية في مدريد، وله إبداعات في الفن التشكيلي إضافة إلي التاليف الموسيقي.
حصل على الجائزة الوطنية للشعر عام ١٩٦٠، ثم جائزة «كاسا دي لاس أمير كاس» عام ١٩٧٢ .
من أعمالة الشعرية:«تريلوديو في المنفى» ١٩٦١، و«قصائد لشعب» ١٩٦٨، و «اريد أن أكتب» ١٩٧٢، و «اعترافات ميكافيلية» ١٩٨٠ .

«يابا ألبيرتو»

إدواردو ميتري(*)

Eduardo Mitre

(بوليفيا ١٩٤٣)

أدخل المكان غريبا
أجلس منزويا،
أطلب كأسا،
وأنتظر.
أخيرا أراك تأتي،
نحيفا بطيئا،
كما كنت،
وكما ستكون دائما.
***
تنظر عبر الباب،
بشجاعة،
تتعرف عليٍ.
تهبط النسور،
على حاجبيك.
أطلب كأسا آخر.
تجلس الآن إلى جواري.
تتذوق طعم الرشفة،
الغريب.
تتصفح الصحيفة
التي تحملها تحت إبطك،
إلى أن تعثر
على الصفحة اليتيمة،
حيث ينمحي
اللقاء
تحيط بي العزلة
عندها أفهم
***
(أن البكاء لايجدي، ولاالصراخ،
ولاالتمرد)
أنت رحلت من زمن،
ليست هناك حيلة
لتغيير
مسار القصيدة
إلى مسار غيابك
النهائي.
***
آه يابا ألبيرتو،
يا أصلي، وجذوري،
كابتي، وترفي،
خادمي، وخليفتي،
قل لي:
الآن
كيف
الطريق إلى البيت.

«يابا ألبيرتو»

إدواردو ميتري(*)

Eduardo Mitre

(بوليفيا ١٩٤٣)

أدخل المكان غريبا
أجلس منزويا،
أطلب كأسا،
وأنتظر.
أخيرا أراك تأتي،
نحيفا بطيئا،
كما كنت،
وكما ستكون دائما.

***

تنظر عبر الباب،
بشجاعة،
تتعرف عليِ.
تهبط النسور،
على حاجبيك.
أطلب كأسا آخر.
تجلس الآن إلى جواري.
تتذوق طعم الرشفة،
الغريب.
تتصفح الصحيفة
التي تحملها تحت إبطك،
إلى أن تعثر
على الصفحة اليتيمة،
حيث ينمحي
اللقاء
تحيط بي العزلة
عندها أفهم

***

(أن البكاء لايجدي، ولاالصراخ،
ولاالتمرد)
أنت رحلت من زمن،
ليست هناك حيلة
لتغيير
مسار القصيدة
إلى مسار غيابك
النهائي.

***

آه يابا ألبيرتو،
يا أصلي، وجذوري،
كابتي، وترفي،
خادمي ، وخليفتي،
قل لي:
الآن
كيف
الطريق إلى البيت.

***
بأي وجه
بأي شهية
تجلس إلى المائدة؟
****
كيف الطريق إلى الحديقة، يابا،
قضاء الوقت في اللعب،
موتك،
أصابنا بالتنويم الكامل.
***
لا،
أتساءل، يابا،
ماذا تفعل هناك بعيدا؟،
من المؤكد أنك تواصل الجدل
مع الجد والسيد سعيد
حول تجارة الصوف.
ارتفاع سعر الدولار المخيف،
الفقر، شجاعة الشعب،
الحكم العسكري المشئوم،
مذابح الفلسطينيين،
وتفرق الأبناء.
تفكر في الرحيل إلى غرناطة التي لم نذهب إليها.
في طعم الأشجار هذا الشتاء،
الأشعار التي أكتبها.
على أية حال
- هكذا يكون أمواتنا دائما -
خاصة موت أولئك
الذين يعشقون الحياة.
كما نعشقها نحن.

***
نعم يجب أن أعود إلى البيت،
إلى غرفة نومك،
إلى مرآتك،
أن أعود إلى ضوء الفناء
المعبق بصمتك،
إلى أمسيات الحديقة،
لأستمع إليك فى حركة الزهر
المنتشية بذكرياتك.
***
قل لي، يابا ألبيرتو:
عن أي شيء كنت تبحث
بعينيك النشوانتين
بذكريات الماضي؟
هل وجود «الجمل» مستحيل
في بلاد «اللاما»؟
إن الجبال تحيط بي،
فيما تحيط الصحراء بك،
والقمر والجذور.

حنين

آه،
لو كانت الذكرى مدينة
لا تمثالا،
تلك الليلة كانت صباحا،
«امستردام» تصبح مدينتي كوتشا بابا
هذه الحُجرُة تصبح شارعا،
الظلال تصبح أشجارا،
هذا الاسم وجها،
يكون ذلك الفم صفحة،
والصمت يكون كلمة.

***
بأي وجه
بأي شهية
تجلس إلى المائدة؟
****
كيف الطريق إلى الحديقة، يابا،
قضاء الوقت في اللعب،
موتك،
أصابنا بالتنويم الكامل.
***
لا،
أتساءل، يابا،
ماذا تفعل هناك بعيدا؟،
من المؤكد أنك تواصل الجدل
مع الجد والسيد سعيد
حول تجارة الصوف.
ارتفاع سعر الدولار المخيف،
الفقر، شجاعة الشعب،
الحكم العسكري المشئوم،
مذابح الفلسطينيين،
وتفرق الأبناء.
تفكر في الرحيل إلى غرناطة التي لم نذهب
إليها.
في طعم الأشجار هذا الشتاء،
الأشعار التي أكتبها.
على أية حال
- هكذا يكون أمواتنا دائما -
خاصة موت أولئك
الذين يعشقون الحياة.
كما نعشقها نحن.

***
نعم يجب أن أعود إلى البيت،
إلى غرفة نومك،
إلى مرآتك،
أن أعود إلى ضوء الفناء
المعبق بصمتك،
إلى أمسيات الحديقة،
لأستمع إليك فى حركة الزهر
المنتشية بذكرياتك.
***
قل لي، يابا ألبيرتو:
عن أي شيء كنت تبحث
بعينيك النشوانتين
بذكريات الماضي؟
هل وجود «الجمل» مستحيل
في بلاد «اللاما»؟
إن الجبال تحيط بي،
فيما تحيط الصحراء بك،
والقمر والجذور.

حنين

آه،
لو كانت الذكرى مدينة
لا تمثالا،
تلك الليلة كانت صباحا،
«امستردام» تصبح مدينتي كوتشا بابا
هذه الحُجرة تصبح شارعا،
الظلال تصبح أشجارا،
هذا الاسم وجها،
يكون ذلك الفم صفحة،
والصمت يكون كلمة.

(*) ولد إدوارد ميتري بمدينة «أورورو» (بوليفيا) عام ١٩٤٣، من أبوين لبنانيين هاجرا إلى تلك البلاد مع بداية هذا القرن، درس القانون في جامعة «سان سيمون»، ثم حصل على الليسانس في الآداب من فرنسا، والولايات المتحدة الأمريكية، ثم حصل على الدكتوراه في الآداب من جامعة «بتسبرج».

يعتبر من طليعة شعراء أمريكا اللاتينية المعاصرين منذ أن بدأ نشر أشعاره التي لفتت أنظار العديد من رواد الحركة الحديثة في أمريكا اللاتينية، خاصة اوكتافيو باث وخوليو كورتاثار، الذي قال عنه أنه من أهم شباب الشعراء في ذلك الوقت.

يتميز شعره بإشاراته الواضحة التي تدل علي ثقافته العربية وأصله اللبناني، فهو يستخدم رموزا عربية كثيرة في كتاباته، كما يبدو من قصيدته «يابا ألبيرتو»، إضافة إلى اهتمامه بالإشارات العربية الأندلسية.

صدر له عدة كتب شعرية، منها:

«مديح لفتاة» (١٩٦٥)، «بيت» (١٩٧٥)، دخان الغيرة (١٩٧٦)، «ميرابيليا» (١٩٧٩)، «جوع المسافة وعطش السماء» (١٩٨٠).

(*) ولد إدوارد ميتري بمدينة «أورورو» (بوليفيا) عام ١٩٤٣، من أبوين لبنانيين هاجرا إلى تلك البلاد مع بداية هذا القرن، درس القانون في جامعة «سان سيمون»، ثم حصل على الليسانس في الآداب من فرنسا، والولايات المتحدة الأمريكية، ثم حصل على الدكتوراه في الآداب من جامعة «بتسبرج».

يعتبر من طليعة شعراء أمريكا اللاتينية المعاصرين منذ أن بدأ نشر أشعاره التي لفتت أنظار العديد من رواد الحركة الحديثة في أمريكا اللاتينية، خاصة اوكتافيو باث وخوليو كورتاثار، الذي قال عنه أنه من أهم شباب الشعراء في ذلك الوقت.

يتميز شعره بإشاراته الواضحة التي تدل علي ثقافته العربية وأصله اللبناني، فهو يستخدم رموزا عربية كثيرة في كتاباته، كما يبدو من قصيدته «يابا ألبيرتو»، إضافة إلى اهتمامه بالإشارات العربية الأندلسية.

صدر له عدة كتب شعرية، منها:

«مديح لفتاة» (١٩٦٥)، «بيت» (١٩٧٥)، دخان الغيرة (١٩٧٦)، «ميرابيليا» (١٩٧٩)، «جوع المسافة وعطش السماء» (١٩٨٠).

نشيد للزمن الجديد

جيوكونده بيلي (*)

Giocanda Belli

(نيكاراجوا ١٩٤٨)

* إلى شقيقاتي من الجيش الساندينيي
* إلى توماس الذي عاش ليرى الحلـم.

أستيقظ،
أنا،
المرأة الساندينية،
متمردة على طبقتها،
امرأة مولودة بين وسائد حريرية
وقصور براقة،
في سن العشرين
مفاجأة بواقع
بعيد عن فساتيني الرقيقة الموشاة،
حلي الأثرياء،
رجال ونساء لاثروة لهم سوى القوة
والحركة المفاجئة

***

أستيقظ لأنشد
عن الزلازل
الأصوات الغاضبة، اليائسة،
بعض أهلي،
يطالبون بحقوقهم الضائعة،
غاضبة في مواجهة البؤساء،
الذين احتلوا الميادين،
المسارح، النوادي، المدارس،
يرحلون الآن أكثر فقرا
لكنهم يمتلكون الوطن ومستقبله،
كرماء بين الكرماء،
براكين تمخر عباب الحرب،
أشجار تنمو في عصف الريح،

***

أستيقظ
على تعب العمل،
على الموتى الذين لازالوا بيننا،
مع الذين لايموتون أبدا،
باتجاه قمة الجبل،
أعري لقبي، وأسمي،
أهجر هما بين الأحراش،
أنزع عن ملابسي الخرق اللامعة،
أشعل الأفق اللانهائي،
أفق فجر العمال المشرق،
الذين يصنعون الطرق،
بعصيهم وجواريفهم
يصلون اليوم بسلسلة القرون المكسورة
النساء بفساتين الذرة،
يتركن خلف ظهورهن،

نشيد للزمن الجديد

جيوكونده بيلي (*)

Giocanda Belli

(نيكاراجوا ١٩٤٨)

* إلى شقيقاتي من الجيش السانديني
* إلى توماس الذي عاش ليرى الحلـم.

أستيقظ،
أنا،
المرأة الساندينية،
متمردة على طبقتها،
امرأة مولودة بين وسائد حريرية
وقصور براقة،
في سن العشرين
مفاجأة بواقع
بعيد عن فساتيني الرقيقة الموشاة،
حلي الأثرياء،
رجال ونساء لاثروة لهم سوى القوة
والحركة المفاجئة

***

أستيقظ لأنشد
عن الزلازل
الأصوات الغاضبة، اليائسة،
بعض أهلي،
يطالبون بحقوقهم الضائعة،
غاضبة في مواجهة البؤساء،
الذين احتلوا الميادين،
المسارح، النوادي، المدارس،
يرحلون الآن أكثر فقرا
لكنهم يمتلكون الوطن ومستقبله،
كرماء بين الكرماء،
براكين تمخر عباب الحرب،
أشجار تنمو في عصف الريح،

***

أستيقظ
على تعب العمل،
على الموتى الذين لازالوا بيننا،
مع الذين لايموتون أبدا،
باتجاه قمة الجبل،
أعري لقبي، وأسمي،
أهجر هما بين الأحراش،
أنزع عن ملابسي الخرق اللامعة،
أشعل الأفق اللانهائي،
أفق فجر العمال المشرق،
الذين يصنعون الطرق،
بعصيهم وجواريفهم
يصلون اليوم بسلسلة القرون المكسورة
النساء بفساتين الذرة،
يتركن خلف ظهورهن،

– الأنهار تجري حرة في عروقهن –
الأطفال الذين جاءوا في زمن
الأمل،
أطفال لن يروا المزارع المحترقة،
ولا الآباء المقتولين.
***
يأتي الناس بابتسامة
يحملون الغد،
أنشد أشعاري بقيثارة
التاريخ،
الذي يبدو لذيذا،
يعلن عن الطلاوة
في أجراس كنائس القرى،
أصوات باعة الحليب والجبن،
صانعو الخبز،
الحائكون والمزارعون
البسطاء المنتصرون على الظلام،
وحبائل محترفي السياسة،
– سنوات طويلة يبيعون الوطن،
يهبون الأرض،
والعقل والشرف –
مهزومون الآن بالجموع
التي تتدافع وتتفرق،
تصرخ بصوت شجاع، لايخجل،
نازعين عنهم الصمت،
رافضين أن يكونوا بلاحقوق،
أسود تدفع إلى الشمس
غضبها الجميل.
أغني،
نغني،
حتى لايتوقف صوت الزحف أبدا.

(*) ولدت في العاصمة النيكاراجوية عام ١٩٤٨، درست فقه اللغة في اسبانيا والولايات المتحدة، وعندما عادت إلى بلادهاعملت في مجال الدعاية والإعلان، وحصلت على العديد من الجوائزالأدبية، موضوعات أعمالها الشعرية تركز علي الحب والنضال والحرب، وتميل إلي السياسة. من أهم أعمالها الشعرية: خط النار (١٩٧٨) والصواعق وقوس قزح (١٩٨٢) وعن ضلع حواء (١٩٨٧) وعين المرأة (١٩٩١).

- الأنهار تجري حرة في عروقهن -
الأطفال الذين جاءوا في زمن
الأمل،
أطفال لن يروا المزارع المحترقة،
ولا الآباء المقتولين.
***
يأتي الناس بابتسامة
يحملون الغد،
أنشد أشعاري بقيثارة
التاريخ،
الذي يبدو لذيذا،
يعلن عن الطلاوة
في أجراس كنائس القرى،
أصوات باعة الحليب والجبن،
صانعو الخبز،
الحائكون والمزارعون
البسطاء المنتصرون على الظلام،
وحبائل محترفي السياسة،
- سنوات طويلة يبيعون الوطن،
يهبون الأرض،
والعقل والشرف -
مهزومون الآن بالجموع
التي تتدافع وتتفرق،
تصرخ بصوت شجاع، لايخجل،
نازعين عنهم الصمت،
رافضين أن يكونوا بلاحقوق،
أسود تدفع إلى الشمس
غضبها الجميل.
أغني،
نغني،
حتى لايتوقف صوت الزحف أبدا.

(*) ولدت في العاصمة النيكاراجوية عام ١٩٤٨، درست فقه اللغة في اسبانيا والولايات المتحدة، وعندما عادت إلى بلادهاعملت في مجال الدعاية والإعلان، وحصلت على العديد من الجوائزالأدبية، موضوعات أعمالها الشعرية تركز علي الحب والنضال والحرب، وتميل إلي السياسة. من أهم أعمالها الشعرية: خط النار (١٩٧٨) والصواعق وقوس قزح (١٩٨٢) وعن ضلع حواء (١٩٨٧) وعين المرأة (١٩٩١).

(قصـــائد)

روساريو موريو(*)
Rosario Murillo

(نيكاراجوا ١٩٥٠)

-١-
أعتقد أننا نسير في طريق الموت
بتلك الأيدي
التي فقدت حساسية الحب،
لم نتعلم أبدا
تغيير المياه للأسماك
فأغرقتنا الأسرار
دون أن ننتبه.
***
لا أبحث عن رجل
يرتدي الأحذية العسكرية،
تخيفني نظراته الحزينة،
التي لم يعد يزهو فيها
عباد الشمس،
ولاسحري.
***
لا أبحث عنك،
لم أعد أعرف عدد الأيام
التي كنت اتبعك فيها
خلف الخرائط والملابس العسكرية،
بعيدة
عن أبجدية الرقة.
***
كل شيء مازال في مكانه
غير أنني
لم أعد فتاة الأغلفة.
***
امرأة لم توجد حتى الآن
على وشك اللحاق
بقطار متوقف منذ زمن بعيد،
زادها:
المرايا والزهور.
-٢-
قفزنا على خرائط كثيرة
كانت تفصلنا،
يداي
لم تعد تلحق بك،
فقدنا لغات القلب السرية،
ولغة الليل،
كل شيء سيظل في مكانه:
الزوبعة، الحرب،
بوش، البيريسترويكا،
والصيف
الطبيعي هو هذه الغرفة
ذات النوافذ المغلقة
أنا داخلها

عارية،
ويتساقط الحب من الجدار.
-٣-
نصنع الثورة،
عندما نكتب القصيدة
أو نغني أغنيات ديانا روس،
عيون بيتي ديفز،
تأوهات باربر استراند،
نفعل كل هذا
بملابس براقة
وعلى العيون
أصباغ الشهر.

(*) شاعرة وصحافية ومناضلة من نيكاراجوا، مارست مهنة الصحافة من خلال عملها في صحيفة «الابرنسا» التي تصدر في العاصمة مانواجوا، ومن أبرز شعراء وشاعرات الحركة الاشتراكية الواقعية التي تحمل اسم «جراداس» التي كانت مؤسستها الأولى، ثم انتقلت إلى الصحافة الأدبية من خلال إشرافها على الملحق الأدبي «النافذة»، كانت عضوا بارزا في الحركة الثورية الساندينية ولعبت دورا مهما خلال فترة رئاسة «دانييل اورتيجا» لرئاسة بلاده حيث كانت رفيقته خلال حياته الشخصية، وان تمردت في النهاية على تلك الحياة بعد ان تمكنت الولايات المتحدة من إسقاطه وتولي اليمين الحكم في نيكاراجوا. من أهم أعمالها الشعرية: جواتيان: الحب (١٩٧٧) و واجب الغناء (١٩٨١) والحب هو النضال (١٩٨٢) وفي المدن الباهرة (١٩٨٥) و الأمل الغامض (١٩٩٠).

إبداعات شعرية

مُطارحـــات العزلـــة

عصام ترشحاني(*)

الشعلـــة

في الشعلة روحي..
فوضى أجنحة الضوءِ ..،
وموسيقا الأضدادْ ..
جسدٌ آخر للحلمِ،
هواء يتلظّى
وخيولٌ نحو مصائرها تسعى..
في الشعلةِ،
ماء القلبِ،
ورَجْعُ المطلقْ..
قَلَقٌ.. مأهولٌ بالرؤيا
ونزيفٌ أزرق..
أوَ ليسَ أمير النارِ،
بذاك العزْف الغجريِّ
يَشي بظلام أدهي شجناً
والذَّ سقوطاً
في هذا الوطن المفتوحِ،
على المغلقْ...؟

البيت الآخر للشعراء

في الغرفة،
حيثُ «المتَذكّرُ،
والحالمُ والمتخَيِّل»
كان الظلّ المتوحّد فينا
يرتجف كأوراق الماء..
كانت موسيقاكَ الخضراءُ،
ترُاقص جسدي..
وفراشاتكَ ترغب،
أن ينقضّ النجم علينا
في الغرفة،
والوقتُ حريقٌ مقفلْ
تزداد العزلةُ وعْياً
وأصابعنا البيضاءُ خلاءً
يرتفع البحر،
الى مملكة الحلم الأولى
والغيمةُ فينا
تِلْوَ الغيمة تهطلْ..

(*) شاعر سوري.

إبداعات شعرية

مُطارحـــات العزلـــة

عصام ترشحاني(*)

الشعلـــة

في الشعلة روحي..
فوضى أجنحة الضوءِ ..،
وموسيقا الأضدادْ ..
جسدٌ آخر للحلمِ،
هواء يتلظّى
وخيولٌ نحو مصائرها تسعى..
في الشعلةِ،
ماء القلبِ،
ورَجْعُ المطلقْ..
قَلَقٌ.. مأهولٌ بالرؤيا
ونزيفٌ أزرق..
أوَ ليسَ أمير النارِ،
بذاك العزْف الغجريِّ
يَشي بظلام أدهي شجناً
والذّ سقوطاً
في هذا الوطن المفتوحِ،
على المغلقْ...؟

البيت الآخر للشعراء

في الغرفة،
حيثُ «المتَذكّرُ،
والحالمُ والمتخَيِّل»
كان الظلّ المتوحّد فينا
يرتجف كأوراق الماء..
كانت موسيقاكَ الخضراءُ،
ترُاقص جسدي..
وفراشاتكَ ترغب،
أن ينقضّ النجم علينا
في الغرفة،
والوقتُ حريقٌ مقفلْ
تزداد العزلةُ وعْياً
وأصابعنا البيضاءُ خلاءً
يرتفع البحر،
الى مملكة الحلم الأولى
والغيمةُ فينا
تِلْوَ الغيمة تهطلْ..

(*) شاعر سوري.

حرّاثُ المبهم

تأتينَ،

كما لغتي السرّيّة في الحلمِ،

متاهاتٍ مبهرةً،

يتصاعد منكِ السحْرُ،

كأرض فاغمة عذراء..

تأتينَ،

فَأُغمض جفنَ الكون عليكِ

وحين المصباحُ الريّانُ،

بصوت وَرْديٍّ يتألّمْ

أتصاعدُ

في أحلامكِ،

تَوْريةً للنارِ،

أنا.. حَرّاثُ المبهَمْ..

انتظار

على شرفة الفجرِ،

كان الغناءْ

وكنتُ أنا

بانتظار التي

تحمل البحر لي..

كيف لم أنتبه للنجومِ،

وقد بلّل الماءُ،

جسمَ السماءْ..

حرّاثُ المبهم

تأتينَ،
كما لغتي السرّيّة في الحلمِ،
متاهاتٍ مبهرةً،
يتصاعد منكِ السحْرُ،
كأرض فاغمة عذراء..
تأتينَ،
فَأُغمض جفنَ الكون عليكِ
وحين المصباحُ الريّانُ،
بصوت وَرْديٍّ يتألّمْ
أتصاعدُ
في أحلامكِ،
تَوْريةً للنار،
أنا.. حرّاثُ المبهَمْ..

انتظار

على شرفة الفجرِ،
كان الغناءْ
وكنتُ أنا
بانتظار التي
تحمل البحر لي..
كيف لم أنتبه للنجومِ،
وقد بلّل الماءُ،
جسمَ السماءْ..

إبداعات شعرية

نزيـــف النخيــــل

جميل محمود عبد الرحمن(*)

للنخيل بأرضي...،
علاقته بالمدى...
والنخيل بأرض بلادي بفطرته مؤمن...
والندى مطهر...
يتقاطر في الفجر ... نهر حنان...
لكي يتوضأ منه النخيل،
وسجادة العشب... مسجده الأبدي...
فإذا صاح صوت المؤذن...
يتهجد قلب النخيل ويبكي
كمن فتح القلب مسشرفاً... قارئاً
في مرايا الأفق
وطوايا الغيوب
البكاء...نحيب
والدموع.. عبق
آه يادرراً للتسابيح تهمي
وأورادها تتزاحم منفطرات بأعماقه..
فتميل جدائله للركوع...
ويساقط من جبهة السعف المتماوج،
في سجدات القنوت،
جمان الندى.. لؤلؤاً
رابتاً فوق عشب الحقول...
فجأة...،
حين هم نخيل بلادي لسجدته..
كان يسقط... فوق بساط تهجده،
دم قتلى المصلين في ثالث الحرمين...
واليمام... يخر ذبيحاً بسجادة العشب،
ماذا أصاب النخيل؟؟!!
تمدد خيط الدماء بحلق المآذن،
يسكب صرخته في ضمير البلاد...
ويخبىء في رحم الأرض هذا الجنين الغضب...
ويخبىء في شجر الصبر غيماً عصوف
الردى...
ويخبىء في نفق «الأقصى»
الحجارة تشعل أيامنا الخاوية
تستدير لنا بعدهم...،
ثم تطوي بناصفحه باليه...
هل على «قبة الصخرة» الآن،
يصعد سرب الحمام،
وتهتف عصفورة بالغناء؟!،
أم النوح فوق نعوش المصلين،
صار النشيد الجديد؟؟!!،،
لم يجبني المدى
وأجابت
دماء النخيل

(*) شاعر مصري، عضو اتحاد كتاب مصر.

المحـــاق

شعر / حسين نجم(*)

لمْ يُعد يرقُب.. في الليل.. النهارا
وبكىَ النهرُ.. بجنْبيه.. انْحسارا
وانكسارا..
.. كان موجاً عارما يغزو الدُّنا
بأمانيٍّ توافيه انْهمارا..
تُومضُ الحكمةُ من شدْقيه..
في سَمْت الثُّقاة العارفَين..
مطمئناً.. في حصونٍ من يقينٍ..
ويضيء الليلَ بالبهجةِ
والأنس إلى الأحباب والأترابِ
.. وَرْديٍّ الهمومِ الناعمة..
لم يكنْ يلمح.. في أيامه
الخضراء بالآمال..
أشواكَ زمانٍ جاثمة..
كانت الأيامُ.. في قاموسه..
مأوىَ طموحات
عزيزات على الصَيدِ..
وميدانَ تَحَدّ
هو.. فيه.. الفارسُ الأمْثلُ
والصيَّادُ ذو الهمّة
يستعذِبُ.. في الصَيد.. النّفارا..

.. وعلى خَطْو حثيث للأماني..
في بساتين الأمان الحانية..
صاحبَتْه الشمسُ..
تاتيه.. مع الأيامِ
من أُفقْ الرضا..
وليالٍ تمزجُ العنبَر بالفضّةِ..
تسقيه انبهارا
.. ومضى يرتادُ.. في العُمر..
صن وفاً من كُروم وشجَرَ..
ويمدُّ الطرْفَ للأثمارِ..
في أعلىَ الغصون..
ليس يدري لمَ .. في عينيه..
تمتاز على باقي الثمر..
لمَ.. منْ حينٍ إلى حينٍ..
تُناديهَ.. فيمَضي صاعداً
يقطفُ الفرْحة حينا
من جَنَي العزْم..
وحيناً لايُصيبُ..
ربمَا شاكَتْه شوْكَةٌ..
ربما آذتْه أطرافُ الغصون..
إنّما كلُّ صعود فيه إغراء رطيب
.. وبجَنْبَيه.. برَوْضِ القلبِ..

(*) من رواد صالون الجسرة الثقافي

المحـــاق

شعر / حسين نجم(*)

لمْ يُعد يرقُب.. في الليل.. النهارا
وبكىَ النهرُ.. بجنْبيه.. انْحسارا
وانكسارا..
.. كان موجاً عارما يغزو الدُّنا
بأمانيِّ توافيه انْهمارا..
تُومضُ الحكمةُ من شدْقيه..
في سَمْت الثُّقاة العارفين..
مطمئناً.. في حصون من يقين..
ويضيء الليلَ بالبهجةِ
والأنس إلى الأحباب والأترابِ
.. وَرْديَّ الهموم الناعمة..
لم يكن يلمح.. في أيامه
الخضراء بالآمال..
أشواكَ زمان جاثمة..
كانت الأيامَ.. في قاموسه..
مأوىَ طموحات
عزيزات على الصَيد..
وميدانَ تَحَدّ
هو.. فيه.. الفارسُ الأمْثلُ
والصيّادُ ذو الهمّة
يستعذِبُ.. في الصَيد.. النّفارا..

.. وعلى خَطْو حثيث للأماني..
في بساتين الأمان الحانية..
صاحبَتْه الشمسُ..
تأتيه.. مع الأيامِ
من أُفقْ الرضا..
وليال تمزجُ العنبَر بالفضّة..
تسقيه انبهارا
.. ومضى يرتادُ.. في العُمر..
صن وفاً من كُروم وشجَر..
ويمدُّ الطرْفَ للأثمارِ..
في أعلىَ الغصون..
ليس يدري لمَ .. في عينيه..
تمتاز على باَقي الثمر..
لمَ.. منْ حين إلى حين..
تُناديهَ.. فيمضي صاعداً
يقطفُ الفرْحة حينا
من جنَي العزْم..
وحيناً لايُصيبْ..
ربما شاكَتْه شوْكَةْ..
ربما آذتْه أطرافُ الغصون..
إنّما كلُّ صعود فيه إغراء رطيب
.. وبجَنْبَيه.. بروْضِ القلبِ..

(*) من رواد صالون الجسرة الثقافى

إبداعات شعرية

أطْيارًا من العزْمةِ والأشواق
تشدو للغيوب..
ومَدىَ وجْدانه الرحْب
يضمُّ الكونَ.. عُرْساً
من طموحات
وأطياف كفاحٍ منتصر..
.. ومشىَ الدهرُ به..
في جنَبات العُمر..
يستكشفَ أياماً لها وجْهُ
طليقٌ بالوعود..
ثم صارت تتغشىً وجْهَها..
تحت مساحيق التمنيّ
أُحْجياتُ من قتام
تتنامَى كلّما جدّ بدُنياه المشيب..
ومع التكرار يذوي وقْعها في قلبه
حتي تماحَي الشرقُ فيها والمغيب..
واستحالت لرماد
تتساوى فيه.. عُقْماً.. ووقارا
.. تحته تضطرم الحيْرَةُ
في كلّ حصاد العُمرِ
من فكْر.. ومن أنسَ
إلى أرْجُوحة الدنياً..
وتذْروه رياح
تتركُ الساحَ يباباً
غيرَ منْ هَمّ صبيب..

.. وسباقاتُ الأمانيِ أبطأتْ
حتى تناهتْ لدبيب..
وإذا بالنفْس قدَ ساخت.. عميقاً
.. في وحُولَ من خواء وضجَر
تختفى فيهاً الأزاهيرُ
كما تخفى الحُفَرْ..
واستحالت كلُّ أقمار لياليه مَحاقاً
.. تتغشّاه تَباريحُ عَناء
ووجُوهُ.. غاربات.. للأحِبّة
وتقاسيم حسابات
على عُود الذُّنُوب..
وانطوتْ.. تحت خُطىَ الدهْربه..
بهجةُ البستان.. واستشْرَتْ
به الأشواكُ والحياّتُ..
وارتدّ إلى دغْل كئيب
تتعالى فيه أصواتُ ضَواريِ الدهرِ
من شتَّى الخطُوب..
.. واختفت.. من أُفُقِ الوجْدانِ..
أطيافُ الظّباء..
واستحالَ الكون كوْماً
من ضياعٍ.. وهَباء
ليس فيه.. من بصيص من ضياء
غيْرُ وَمْض من رجاء .. أو سرابٍ
ضاعَ منه.. في السماء،

إبداعات شعرية

أطْيارًا من العزْمةِ والأشواق
تشدوُ للغيوب..
ومَدىَ وجْدانه الرحْب
يضمُّ الكونَ.. عُرْساً
من طموحات
وأطياف كفاحَ منتصر..
.. ومشىَ الدهرُ به..
في جنَبات العُمر..
يستكشفَ أياماً لها وجْهُ
طليقُ بالوعود..
ثم صارت تتغشىَّ وجْهَها..
تحت مساحيق التمنيّ
أُحْجياتُ من قتام
تتنامَى كلّما جدّ بِدُنياه المشيب..
ومع التكرار يذوي وقْعها في قلبه
حتي تماحَي الشرقُ فيها والمغيب..
واستحالت لرماد
تتساوى فيه.. عُقْماً.. ووقارا
.. تحته تضطرم الحيْرَةُ
في كلّ حصاد العُمرِ
من فكْر.. ومن أنسَ
إلى أرْجَوحة الدنياَ..
وتذْروه رياح
تتركُ الساحَ يباباً
غيرَ مِنْ هَمّ صبيب..

.. وسباقاتُ الأماني أبطأتْ
حتى تناهتْ لدبيب..
وإذا بالنفْس قدَ ساخت.. عميقاً
.. في وحُولَ من خواء وضجَر
تختفى فيهاَ الأزاهيرُ
كما تخفى الحُفَرْ..
واستحالت كلُّ أقمار لياليه مَحاقاً
.. تتغشاّه تَباريحُ عَناء
ووجُوهُ.. غارباتُ.. للأَحبّة
وتقاسيُم حسابات
على عُود الذُّنُوب..
وانطوتْ.. تحت خُطىَ الدهْربه..
بهجةُ البستان.. واستشْرَتْ
به الأشواكُ والحياَتُ..
وارتَدَّ إلى دغْل كئيب
تتعالى فيه أصواتُ ضَواريِ الدهرِ
من شتَّى الخطُوب..
.. واختفت.. من أُفُقِ الوجْدانِ..
أطيافُ الظّباء..
واستحالَ الكون كوْماً
من ضياعِ.. وهَباء
ليس فيه.. من بصيص من ضياء
غيْرُ وَمْض من رجاء .. أو سراَبِ
ضاعَ منه.. في السماء،

القصيدة الأولى

الهواري الغزالي(*)

اقْتَنَى الأَلْوَانَ وَقَال
ارْسُم وَرْدَةَ الحَجَر
كَانَتْ أَصَابِعُ ذَاكِرتي مَحْفُوفَةٌ
بِأَنزَعاجِ الأَوْقَات
وَانشراح الطُّفُولات
وَاكْتشَاف مَافي الأَرْضِ مِنَ الأَسْرَار
ذَهباً أَلْقى
مَخطُوطَة انثَى تتَنَاسَى عَاشِقَهَا
أَمْ امرَأَةٌ تغْفُو فِي خَفَر
قَالَ أَرْسُمْ حصَانَكَ الزُّخْرفيّ
وَنَخلَكَ الورَقِيّ
وَارْتَبِكْ عِنْدَ انحِنَاءَةِ العَيْنِ في القَمرِ
لَمْ تَكُنْ أنْتَ حِينَ انْجلى الغَيْم عمَّا يُشْبِهكَ
كَانتْ لَكَ شُرْفَةٌ فَوْقَ مَسْغَبَة الرُّوح
تَغْسلُ فيهَا بَرَاءَ الظُّفْر من بَقَايا أَحْلاَمكَ، في
تُرْبة قَادتْكَ إِلى رَجَّةِ الخَسْفِ اللُّغوي، وتُعلِّقُ
منْشفَةَ الحُزْنِ فَوْقَ مَشَاجِبِ هذا البَيَاض،
كَانَتْ لَكَ وَرْدَةٌ مِنْ رِيَاحِ التَّارِيخِ
تَزُفُّ إِلَيْكَ مِنَ الوَقْت
مدُنَا وَنِساءً وَفِتْنَةً مَا تَبَقَّى من بَهاءِ الشَّجَر
...
أَوْصَالي انْدَلَقَتْ من شَمْسِ ذَاكِرَتي
وَارْتَجفَ الوَقْتُ
يَا أَنتَ
فَبَاغَتَني اللَّوْنُ البَازِغُ كالماءِ
تَعلَّمْ كَيْفَ تَكُونَ الأَلْوَانُ دَربَ رُؤَاك
وَأَتْرُكْ للذّي يَنتَبه
حَظَّهُ مِنْ ضياءِ السَّفَر.

(*) شاعر جزائري.

ابداعات شعرية

مصرع الذئب(*)

ألفريد دي فيني(**)
Alfred De Vigny

ترجمة أ .د/ أحمد فؤاد ***

– جاء الذئب وجلس رافعا رجليه من الأمام
– غارسا أظفاره في جوف الرمال
– وعند المفاجأة شعر أنه هالك لامحالة
– فأمسك بفمه وأسنانه النارية الملتهبة
– أشرس كلابنا حتى تدلت رقبته
– وأطبق على الرقبة بكل أنيابه الحديدية
– وانهالت طلقاتنا النارية على جسده
– وانغرست حرابنا فيه من كل جانب
– وتغلغلت بين أحشائه الغليظة
– ولكنه ظل ممسكا بالكلب حتى خنقه وألقاه.
– وأخذ – بعد أن تركه – يرمقنا بنظراته
– ورغم حرابنا المغروسة إلي آخر بطنه
– وبنا دقنا المحيطة به من كل جانب
– أخذ يلعق دمه السائل بشدة على فمه
– ودون أن يفكر لحظة أنه هالك وللحياة مفارق
– أغلق عينيه الواسعيتن وأسلم الروح في صمت.
– قلت في نفسي: إنني بشر إنسان
– ولكن أخجل من شدة ضعفي أمام النوائب.
– عرفتم معشر الحيوانات كيف تفارقون الحياة
– وتتغلبون على أدوائها وشرورها
– وشاهدتم ماعلى الأرض ومايتركه البشر فوقها.
– فآثرتم عظمة الصمت لأنّ ماعداه ضعف.
فهمتك جيدا أيها الذئب الشرس
– ونفذت نظرتك الأخيرة إلى القلوب
– كأنما تقول: أيها الانسان
– فارق دنياك بعد قسوة العمل وشدة الفكر
– وكأنك ولدت في الأدغال وعشت فيها مثلي
– اعلم أن الأنين والبكاء والرجاء جُبن
– عليك أن تأخذ بقوة ماكلفت به من مهام
– ثم سر في طريق إرادة القدر
– وبعد هذا تألم ومت وفارق الدنيا
– ولكن في صمت وبلاصوت.. مثلي أنا

* قصيدة من ديوان «الاقدار» للشاعر ألفريد فيني
** شاعر فرنسي من كبار شعراء القرن ١٩م.
*** أستاذ كلية اللغات والترجمة – جامعة الأزهر.

التُفَّاحَــةْ

محمد أبوالمجد(*)

لهَا ألفُ عام،
منَ الوهْم والكبرياء
وَوَجْهٌ تآكلَ، سَاخَتْ به الروحُ
وانْطفأ الألَقُ البَابِلِيُّ بأعْينهَا..
كنتُ شَيَّدْتُهُ بدمي،
واشتَعلتُ علىَ أفقه...
كَمْ يتيحُ الزمانُ لنَاَ..
كيْ نميتَ ارتعاشَ الأصابعِ..
نَسخَرَ حين هطولِ الدموعِ..
ونضحك ملءَ الحيَاة؟
وكمْ ينقضي..
لنمُدَّ عيوناً إلي غُرُفَات
تَوارَى بهَا العشْقُ،
نَسْكُب نورَ الحَقيقةِ فوقَ سراديبهَا
ونقولُ:
لَنا لَذَّةٌ أسكرتْنَا
وأسْكَنَت الحبَّ في الطرقاتِ عليلاً
نَموتُ بهَا في الشتاء
الْغيومُ تُكذِّبُ دَوْماً
سُقوطَكَ في العِشْقِ

لَنْ تَمُرَّ السحابةُ من ها هنا..
سوى لتعيدَ الغريبَ إلى البيتِ،
توقظَ روحَ القتيلْ
لنْ تعودَ الغمامةُ
إلاّلتغسلَ حُزْني
وتُطعَمَني عَسَلاً ونَبيذاً
وفاكهة سلَبَتْها ليالٍ من الوهْمِ
لَيستْ كَفَاكهَة اليأسِ..
فاكهَةُ القتلِ.. تُفَّاحَةٌ مضغَتْهَا العيونُ
حوَاهَا فَمٌ..
لاَكَ لَذَّتها بيْنَ فَكَّيْه...
ورمَي نصْفَهَا في العَرَاءْ...
أتفاحَةٌ تلكَ، أمْ مَقْبَرَةْ؟
تَئنُّ بَرائحة الزيف،
صَمْت الَحدَّاد،
وموْتَ له سَكَرَةٌ جذَبَتْنَا
إلى عطَن الطُّرقَات،
إلى ضحكَة خَذَ لتْنَا
وفَاكهَةَ أسلَمَتْنَا إلي القَتْلِ
عُدْنَا..
لنَمضُغَهَا
مِنْ جَديدْ.

* شاعر مصري.

قصة قصيرة

مارينـــا*

إدوار الخــــراط**

جسده المضنى انحسرت عنه سورات النشوات القديمة، التي لم يعرفها بعد، وكانت كامنة فيه. فجوة واحدة بين صخور الحبل الرمادي الحار، مفتوحة على سماء حجريّة لا استجابة منها، بيضاء غير صافية البياض، مشتعلة. شجرة الدوم نحيلة، عتيقة، عليها طبقة خفيفة من التراب، أغصانها تنوس في نعمتها القاحلة، على الجذع المكين المشقّق، يعرف أنه لاحظّ له منها إلا نظرات أخيرة، واهنة، ربما، لكنّ فيها حدة النهايات.

أحس في سمائه الداخلية رفرفة طيور الفراق، مازالت جثُوماً بعد، فهل هي على أهبة الانطلاق؟

الألم في ضلوع صدره رقيق لكنه لايريم وفي عينيه سحابات غائبة.

رأى في غَبَش سحابة ملتبسة، الجسم الأنثوي الصغير عارياً، لامناعة له في الظاهر، لكنه حصين في نعومته، يبدو أنه مُعَرض للبلى سريعاً.

ها هو الآن قد هاله الزمن، يقف أمام نهايته، وبجانبه أسدُ مقتول - هل قتله أم سوف يقتله؟ - ممدّد الأطراف، مخالبه المقوسة الطويلة ناشبة في تراب الأرض الخام غير المستوية، بلا جدوي، رأسه مثقوب بطلقة رصاص واحدة، شعر لبدته الغزير الثقيل نازل على الكتفين المنهارتين، فيه خصلٌ ملبّدة بالدم، لكن فيه كرامة لاتُنال.

كان كل شيء صامتاً رمادياً أغبر في هذا الفجر الساخن الذي يُخايل بأنه فَجْرٌ صعب المجيء صمتُ بدء الخليقة قبل أن تنطلق صرخات الطيور من وكناتها.

فلما عاد إليه ذلك الصباح، رأى بالتأكيد، أنه على بَسْطة السلّم الحجري، من غير سياج، ملاصقاً لحائط البيت القديم، تهبط درجاته إلى الفناء الواسع الذي لم تصله أشعة الشمس بعد. رأى نفسه طفلاً، صغير الجسم جداً، يقظ الوعي.

كان جالساً على أرض البسيطة الحجرية، بجانب الزير العالي يكاد يلتصق ببطنه الفخاري العتيق المحبّب بثغرات دقيقة جداً، مندى ندى خفيفاً بنضح الماء عليه، يعطيه هذا النضح ملاسة وليونة على صلابة جسمه المتين، نصفه منير بوهج الصبح الباكر ونصفه الآخر معتم قليلاً لكنه واضح الاستدارة والكمال.

* نص من رواية «صخور السماء» تحت الطبع.
** روائي مصري.

قصة قصيرة

مارينـــا*

إدوار الخـــراط**

جسده المضنى انحسرت عنه سورات النشوات القديمة، التي لم يعرفها بعد، وكانت كامنة فيه. فجوة واحدة بين صخور الحبل الرمادي الحار، مفتوحة على سماء حجريّة لا استجابة منها، بيضاء غير صافية البياض، مشتعلة. شجرة الدوم نحيلة، عتيقة، عليها طبقة خفيفة من التراب، أغصانها تنوس في نعمتها القاحلة، على الجذع المكين المشقّق، يعرف أنه لاحظّ له منها إلا نظرات أخيرة، واهنة، ربما، لكنّ فيها حدة النهايات.

أحس في سمائه الداخلية رفرفة طيور الفراق، مازالت جثُوماً بعد، فهل هي على أهبة الانطلاق؟

الألم في ضلوع صدره رقيق لكنه لايريم وفي عينيه سحابات غائبة.

رأى في غَبَش سحابة ملتبسة، الجسم الأنثوي الصغير عارياً، لامناعة له في الظاهر، لكنه حصين في نعومته، يبدو أنه مُعَرض للبلى سريعاً.

ها هو الآن قد هاله الزمن، يقف أمام نهايته، وبجانبه أسدُ مقتول - هل قتله أم سوف يقتله؟ - ممدّد الأطراف، مخالبه المقوسة الطويلة ناشبة في تراب الأرض الخام غير المستوية، بلا جدوي، رأسه مثقوب بطلقة رصاص واحدة، شعر لبدته الغزير الثقيل نازل على الكتفين المنهارتين، فيه خصلٌ ملبّدة بالدم، لكن فيه كرامة لاتُنال.

كان كل شيء صامتاً رمادياً أغبر في هذا الفجر الساخن الذي يُخايل بأنه فَجْرٌ صعب المجيء صمتُ بدء الخليقة قبل أن تنطلق صرخات الطيور من وكناتها.

فلما عاد إليه ذلك الصباح، رأى بالتأكيد، أنه على بَسْطة السلّم الحجري، من غير سياج، ملاصقاً لحائط البيت القديم، تهبط درجاته إلى الفناء الواسع الذي لم تصله أشعة الشمس بعد. رأى نفسه طفلاً، صغير الجسم جداً، يقظ الوعي.

كان جالساً على أرض البسيطة الحجرية، بجانب الزير العالي يكاد يلتصق ببطنه الفخاري العتيق المحبّب بثغرات دقيقة جداً، مندى ندى خفيفاً بنضح الماء عليه، يعطيه هذا النضح ملاسة وليونة على صلابة جسمه المتين، نصفه منير بوهج الصبح الباكر ونصفه الآخر معتم قليلاً لكنه واضح الاستدارة والكمال.

---

* نص من رواية «صخور السماء» تحت الطبع.

** روائي مصري.

كان حسه بالطفلة إلى جانبه حساً نقياً. وكان يعرف أن اسمها مارينا.
الأنس بمجرد وجودها معه عاد إليه، بكل قوة الطفولة، أنسٌ يتجاوز الحب أو الشهوة. سوف يعرفهما، الحب والشهوة، بكل عرامتهما وجموحهما وإلحاح نهشهما لروحه – مع هذا الأنس نفسه، بوجود التجسد الأخير لمارينا معه، في الزمن الأخير، لكن حسه بهذا الأنس– هذا الصلح، أشمل وأعمق من سورات النشوة القادمة في مقتبل الزمان، أهدأ وأروح وغير موضوع للسؤال أو تقلّب الهواجس.
كانت القَصعة المسطحة الواسعة تحت الزير تترقرق بماء صاف في مثل صفاء روحه الطفلية، تناثرت فيه حبات قليلة من نوى المشمش، بلونها البنْي الخشبي المرسوم بخطوط منبعجة طولية في غاية الرهافة، يضخم الماء المتموج فوقها من حجمها، بينما كان يعرف أن قعر الزير، من جُوّه، قد امتلأ بنوى المشمش، وفصَان البلح الصغيرة المستدقة، لأن أباه كان قد رفعه إلى فوهة الزير الواسعة وشال عنها قرص الغطاء الخشبي المدوّر إذ أمسك بالعارضة البارزة التي تضم نصفيْ القرص أحدهما إلى الآخر بمسامير خشبية عاشق ومعشوق، أعطاه أبوه قبضة من نوي المشمش الجاف وقال له:
– ازْجُلْ ياسيدي يابن ستي. ازْجُلْ النوى في الميه تحصل البركة من يَدَّكْ، ازْجُلْ.
وعندما رمى الحباتٍ في عتمة الزير سمع صدمة طرية إذ سقط النوى في عُمق الماء وسمع له بقبقة سريعة متتالية بانبثاق فقاعات الهواء من على سطح الغمر.
كان باب غرفة النوم الكبيرة مردوداً، خشبه الثقيل قد بهت لونه قليلاً عند حافة احتكاكه بالحائط الحجري، وكان عالياً جدًا في عيني الطفل، يحجز دونهما، هو ومارينا، عالم الكبار الحافل بما هو غير مفهوم وربما غير ضروريّ.
كان قد نزل، كاد يتدحرج ويقع من على السرير الضخم الذي تنام عليه أمه وأبوه وهو وعايدة الصغيرة، معاً،، رفع طرف الناموسية البيضاء الكثيفة، وعندما وصل إلى الباب ردّه بجهد وعناء ولكن بفرح التشوّف والمغامرة.
(ألم يكن هذا شأنه على الدوام؟)
خرج إلى بسطة السلم فوجد مارينا قد استيقظت قبله، وجلست تحت الشباك التي تخترق الشمس مابين أخشاب ضلفتيه، خطوط من النور رفيعة مستقيمة تقع على جانب وجهها وشعرها، وهي متربعة على حَجَر بَسطة السلّم. ساقاها الصغيرتان – حتى في هذه الطفولة – مليئتان ومخروطتان بانسياب، انكشفتا تحت فستانها الخفيف المشجّر بالأحمر والأزرق، يشفّ عن قميص داخليّ ضيق غامض اللون.
هل كان ذلك أول الصبح بدري بدري؟ لم يكن في البيت الكبير صوت، لم تدب إليه بعد ضجّة الحياة اليومية المليئة بالأحداث.
كانت أشعة الشمس تسقط على الماء الذي تهتز له موَيْجات رفيعة في القصعة العريقة العميقة، تنفذ خيوط الضوء حادة وناعمة في الوقت نفسه، إلى عمق هذا الماء، وتقع على حَبات نوى المشمش فتعطيها حياة أخرى وتبدو كبيرة،

كان حسه بالطفلة إلى جانبه حساً نقياً. وكان يعرف أن اسمها مارينا.
الأنس بمجرد وجودها معه عاد إليه، بكل قوة الطفولة، أنسٌ يتجاوز الحب أو الشهوة. سوف يعرفهما، الحب والشهوة، بكل عرامتهما وجموحهما وإلحاح نهشهما لروحه - مع هذا الأنس نفسه، بوجود التجسد الأخير لمارينا معه، في الزمن الأخير، لكن حسه بهذا الأنس- هذا الصلح، أشمل وأعمق من سورات النشوة القادمة في مقتبل الزمان، أهدأ وأروح وغير موضوع للسؤال أو تقلّب الهواجس.
كانت القَصعة المسطحة الواسعة تحت الزير تترقرق بماء صاف في مثل صفاء روحه الطفلية، تناثرت فيه حبات قليلة من نوى المشمش، بلونها البنّي الخشبي المرسوم بخطوط منبعجة طولية في غاية الرهافة، يضخم الماء المتموج فوقها من حجمها، بينما كان يعرف أن قعر الزير، من جُوّه، قد امتلأ بنوى المشمش، وفصَان البلح الصغيرة المستدقة، لأن أباه كان قد رفعه إلى فوهة الزير الواسعة وشال عنها قرص الغطاء الخشبي المدوّر إذ أمسك بالعارضة البارزة التي تضم نصفيْ القرص أحدهما إلى الآخر بمسامير خشبية عاشق ومعشوق، أعطاه أبوه قبضة من نوي المشمش الجاف وقال له:
- ازْجُلْ ياسيدي يابن ستي. ازْجُلْ النوى في الميه تحصل البركة من يَدَّكْ، ازْجُلْ.
وعندما رمى الحباتِ في عتمة الزير سمع صدمة طرية إذ سقط النوى في عُمق الماء وسمع له بقبقة سريعة متتالية بانبثاق فقاعات الهواء من على سطح الغمر.
كان باب غرفة النوم الكبيرة مردوداً، خشبه الثقيل قد بهت لونه قليلاً عند حافة احتكاكه بالحائط الحجري، وكان عالياً جدًا في عيني الطفل، يحجز دونهما، هو ومارينا، عالم الكبار الحافل بما هو غير مفهوم وربما غير ضروريّ. كان قد نزل، كاد يتدحرج ويقع من على السرير الضخم الذي تنام عليه أمه وأبوه وهو وعايدة الصغيرة، معاً،، رفع طرف الناموسية البيضاء الكثيفة، وعندما وصل إلى الباب ردّه بجهد وعناء ولكن بفرح التشوّف والمغامرة.
(ألم يكن هذا شأنه على الدوام؟)
خرج إلى بسطة السلم فوجد مارينا قد استيقظت قبله، وجلست تحت الشباك التي تخترق الشمس مابين أخشاب ضلفتيه، خطوط من النور رفيعة مستقيمة تقع على جانب وجهها وشعرها، وهي متربعة على حَجَر بَسطة السلّم. ساقاها الصغيرتان - حتى في هذه الطفولة - مليئتان ومخروطتان بانسياب، انكشفتا تحت فستانها الخفيف المشجّر بالأحمر والأزرق، يشفّ عن قميص داخليّ ضيق غامض اللون.
هل كان ذلك أول الصبح بدري بدري؟ لم يكن في البيت الكبير صوت، لم تدب إليه بعد ضجّة الحياة اليومية المليئة بالأحداث.
كانت أشعة الشمس تسقط على الماء الذي تهتز له موَيْجات رفيعة في القصعة العريقة العميقة، تنفذ خيوط الضوء حادة وناعمة في الوقت نفسه، إلى عمق هذا الماء، وتقع على حَبات نوى المشمش فتعطيها حياة أخرى وتبدو كبيرة،

مليئة بالسرّ.

قطرات الماء تسقط، مدوّرة، ناضحة، كبيرة، واحدة بعد الأخرى، بتمهل.. بين هبوط قطرة الماء وتكوُّن القطرة التالية وانفصالها عن جسم الزير زمنٌ يتصوره طويلاً جداً، ترتطم بسطح الماء المشعّ فتستدير لها موجة دائرية تنداح باتساع وتخفت حدة دورانها حتي تصطدم بحافة القصعة وتذوب بهدوء.

مارينا - دائماً أشجع منه وأقدر على المبادرة - تمد يدها الصغيرة وتلعب بحبات النوى تحت الماء المروّق الذي سوف نشرب منه.

سمع صرخة ثاقبة.

كان أبوه قد قال له: هذا الصقر، يحلق عالياً جداً في السماء ياولدي، لكي يحرس أخميم من كل شرّ، هذه صرخته الحادة إذ يلتقط ببصره النافذ تلوبات الثعالين على الأرض، فيهرب الثعبان إلي جحره بأسرع مايستطيع قبل أن ينقضُ عليه الطائر من السماء.

لم تكن الصرخة نذيراً في السماء الساطعة بشمس هذا الصباح، بل لعلها كانت في حسه نوعاً من تأكيد الحس الشامل بالأنس وبنعمة اليوم الجديد.

لايستطيع أن ينسي مشهد الماء المهتز علي سطح القصعة الفخار الملساء، وفي قاعها العريض العميق وعليها حبات نوى المشمش، تخترق جسم الماء خطوط شمسُ صبحية أخميم، بنعومة ومضاء معاً.

مرقت أمامهما بسرعة عقربُ كبيرة متجهة إلى جحر لها في ركن البسطة، كانا يرقبانها بلاقلق، بشىء من اللامبالاة، وبفضول. مرّت من أمامهما بسلام.

كان مثول هذا المشهد، ودوامه في روحه، احتفالاً متجدداً بنعمة لانكران لها حتى إن شابتها وضربتها طعنات كثيرة.

وجه مارينا دمث السمرة، شعرها الأكرت مضفور ضفيرتين صغيرتين مربوطتين بفيونكة من قماش فزدقي انفكت أطراف عقدتها وتهدلت، عيناها الخضراوان الواسعتان شمسٌ أخرى في هَدْأة نصف العتمة نصف النور التي تكسو وتبطَن كل شى بنوع من السكون والصمت لاحاجة فيه للكلام.

(هل يذكر أي كلام دار بينه وبين أنس العالم في ذلك الصباح؟

لعله لم يكن بحاجة للكلام إلا بعدذلك بسنوات كثيرة. ليته ما كان بحاجة للكلام)

يعرف أنه إذيمتع النهار قليلاً وقبل أن تحترق أخميم بصهد الظُهْر سوف يخرج إلى سطح البيت الذي عمرته صوامع الغلّة وأبراج الحمام المدهونة بالأبيض، وعشش البطّ والوز والدجاج المختبى من الحرّ في ظل جدار السطح تنافح عنه الديوك والذكور بفحيح وهجوم غير هياب بالمناقير المشرعة.

وبجانب سور السطح ترتفع رَصّة الألواح الخشبية التي يُقّرص عليها العيش الشمسّي.

كان يصعد إلى السطح، يتدأدأ ويحتمي من الحرّ في ظل صوامع الغلة أو أبراج الحمام، يرقب أقراص العجين على الألواح الخشبية، تسخن تحت الشمس في وقدة السطوع الثابت، قبل أن تُسحب وتوضع في الفرن الذي يوقد ويُترك حتى تفتر حرارته، إلى أن ينضج العيش

قصة قصيرة

مليئة بالسرّ.

قطرات الماء تسقط، مدوّرة، ناضحة، كبيرة، واحدة بعد الأخرى، بتمهل.. بين هبوط قطرة الماء وتكوُّن القطرة التالية وانفصالها عن جسم الزير زمنٌ يتصوره طويلاً جداً، ترتطم بسطح الماء المشعّ فتستدير لها موجة دائرية تنداح باتساع وتخفت حدة دورانها حتي تصطدم بحافة القصعة وتذوب بهدوء.

مارينا - دائماً أشجع منه وأقدر على المبادرة - تمد يدها الصغيرة وتلعب بحبات النوى تحت الماء المروّق الذي سوف نشرب منه.

سمع صرخة ثاقبة.

كان أبوه قد قال له: هذا الصقر، يحلق عالياً جداً في السماء ياولدي، لكي يحرس أخميم من كل شرّ، هذه صرخته الحادة إذ يلتقط ببصره النافذ تلوبات الثعالين على الأرض، فيهرب الثعبان إلي جحره بأسرع مايستطيع قبل أن ينقضُ عليه الطائر من السماء.

لم تكن الصرخة نذيراً في السماء الساطعة بشمس هذا الصباح، بل لعلها كانت في حسه نوعاً من تأكيد الحس الشامل بالأنس وبنعمة اليوم الجديد.

لايستطيع أن ينسي مشهد الماء المهتز علي سطح القصعة الفخار الملساء، وفي قاعها العريض العميق وعليها حبات نوى المشمش، تخترق جسم الماء خطوط شمسُ صبحية أخميم، بنعومة ومضاء معاً.

مرقت أمامهما بسرعة عقربُ كبيرة متجهة إلى جحر لها في ركن البسطة، كانا يرقبانها بلاقلق، بشىء من اللامبالاة، وبفضول. مرّت من أمامهما بسلام.

كان مثول هذا المشهد، ودوامه في روحه، احتفالاً متجدداً بنعمة لانكران لها حتى إن شابتها وضربتها طعنات كثيرة.

وجه مارينا دمث السمرة، شعرها الأكرت مضفور ضفيرتين صغيرتين مربوطتين بفيونكة من قماش فزدقي انفكت أطراف عقدتها وتهدلت، عيناها الخضراوان الواسعتان شمسٌ أخرى في هَدْاة نصف العتمة نصف النور التي تكسو وتبطَن كل شى بنوع من السكون والصمت لاحاجة فيه للكلام.

(هل يذكر أي كلام دار بينه وبين أنس العالم في ذلك الصباح؟

لعله لم يكن بحاجة للكلام إلابعدذلك بسنوات كثيرة. ليته ما كان بحاجة للكلام)

يعرف أنه إذيمتْع النهار قليلاً وقبل أن تحترق أخميم بصهد الظُهْر سوف يخرج إلى سطح البيت الذي عمرته صوامع الغلّة وأبراج الحمام المدهونة بالأبيض، وعشش البطّ والوز والدجاج المختبى من الحرّ في ظل جدار السطح تنافح عنه الديوك والذكور بفحيح وهجوم غير هياب بالمناقير المشرعة.

وبجانب سور السطح ترتفع رَصّة الألواح الخشبية التي يُقّرص عليها العيش الشمسّي.

كان يصعد إلى السطح، يتدأدأ ويحتمي من الحرّ في ظل صوامع الغلة أو أبراج الحمام، يرقب أقراص العجين على الألواح الخشبية، تسخن تحت الشمس في وقدة السطوع الثابت، قبل أن تُسحب وتوضع في الفرن الذي يوقد ويُترك حتى تفتر حرارته، إلى أن ينضج العيش

وتفوح له رائحة شهية.
كانت حنينة التي تشتغل عند عمتي ديماريس تعمل في الخبيز بعد الظهر عندما تحميَ أقراص العجين ويقب سطحها. أقف بجانبها مفتوناً وهي تبدأ بأن تدخل أقراص الجلّة المدوّرة من الفتحة السفلية علي الجانب الأيسر للفرن، وتغذيه دون توقف بحطب القطن النشاف وأعواد الذرة الجافة بعد أن تقصفها إلى أجزاء صغيرة، والفروع الرفيعة الذابلة التي يكسرها لها الولد خلّة ابن روماني من شجرة الجميز العتيقة، وهي تحرص طول الوقت أن يظل الفرن فاتر الحرارة، يتقد للنار وهيج هادئ له وشيش وفحيح خافت. ومن الفتحة العلوية على أرضية الفرن المسطحة المصقولة السوداء يخرج العيش المشمسي سطح كل رغيف قبلة مدوّرة ناضجة وفواحة تجره حنينة بعصا معقوفة الطرف من فوّهة الشابور الخلفية الذي هدأت ناره الان بعد أن كانت حنينه تؤرثها بين كّل أونة وأخرى.
ياما أكّلتني حنينة البيض المشويّ، علي، مهله، على قرص الفرن الساخن وياما شربت بعده من قسط اللبن الدافى المحلوب توأ من جاموسة ابن عمتي الخواجا شفيق ديمتري.
وكما كنا كلما لبسنا الحذاء أو جلسنا علي الكرسي أو تمددنا علي سرير – بعد ذلك بسنين – ننظر أولاً بحرص وننفض البنطلون أو الجلابية بقوة، ونستوثق تماماً من أن الفراش أو الملاية أو الشتلة بريئة من العقارب المستكنة في الثنايا، كانت حنينة – يذكر الطفل ذلك ذكرى حادة – في كل مرة توقد الفرن، تنطلق عقرب أو أكثر من قرص الفرن الناعم الصلب، بسرعة خاطفة، وفي كل مرة، والطفل يرجع للوراء خطوتين أو ثلاثاً ويكتم صرخةً تفاجئه هو نفسه، كانت المرأة العجوز القوية على استعداد، ممسكة بالبشكور الطويل الصلب معقوف الطرف الذي تجذب به العيش بعد نضجه، تضرب به العقرب المندفعة شائلة الحُمة، ثم تمسح القرص الذي بدأ يدفأ بخرقة نظيفة منداة بقليل من الماء مسحاً وثيقاً وهي تتمتم: «باسم الصليب وشارة الصليب».
يري الطفل وهو يلتقط حبّة نواة المشمش التي استخلصها من قصعة الماء، بتحريض ناعم من شيطانته الصغيرة. بين الشمس والظل يأخذان يحكان قمة النواه بالحائط، حتي تتأكل ويظهر فيها ثقب صغير جداً ينبشان ما بداخل الَحبة العنيدة العصية بسنّ دبوس إنجليزي جاءت به مارينا، ويخرجان فتاتاً من قلبها المرّ العذب معاً، حتى إذا فرغ القلب تماماً، دفعا بالهواء إلي داخله، هي أولاً ثم هو بالدور فتعطي النواة صفيراً حاداً ثاقباً، كانه استجابة لصرخة الصقر الحارس المحوّم في عين الشمس.
هل كان يحلم، أم كان حقاً مع عمته ديماريس وأمه ومارينا الصغيرة النائمة جنبه وأمها المقدسة كيريا، وأختها سالومة، على الكليم الأسيوطي المفروش على السطح، وقد هدأت الحياة الصاخبة فيه، وإن كان يسمع في نصف النوم نقيق دجاجة خفيض يرد عليه زقاء ديك فخور يظن أن الفجر جاء، أوت الطيور إلى عششها الخشبية وأغلقت عليها الرتاجات، الكبار يتكلمون براحتهم يحكون مع بعضهم

وتفوح له رائحة شهية.
كانت حنينة التي تشتغل عند عمتي ديماريس تعمل في الخبيز بعد الظهر عندما تحميَ أقراص العجين ويقب سطحها. أقف بجانبها مفتوناً وهي تبدأ بأن تدخل أقراص الجلّة المدوّرة من الفتحة السفلية علي الجانب الأيسر للفرن، وتغذيه دون توقف بحطب القطن النشاف وأعواد الذرة الجافة بعد أن تقصفها إلى أجزاء صغيرة، والفروع الرفيعة الذابلة التي يكسرها لها الولد خلّة ابن روماني من شجرة الجميز العتيقة، وهي تحرص طول الوقت أن يظل الفرن فاتر الحرارة، يتقد للنار وهيج هادئ له وشيش وفحيح خافت. ومن الفتحة العلوية على أرضية الفرن المسطحة المصقولة السوداء يخرج العيش المشمسي سطح كل رغيف قبلة مدوّرة ناضجة وفواحة تجره حنينة بعصا معقوفة الطرف من فوّهة الشابور الخلفية الذي هدأت ناره الان بعد أن كانت حنينه تؤرثها بين كّل أونة وأخرى.
ياما أكّلتني حنينة البيض المشويّ، علي، مهله، على قرص الفرن الساخن وياما شربت بعده من قسط اللبن الدافى المحلوب توأ من جاموسة ابن عمتي الخواجا شفيق ديمتري.
وكما كنا كلما لبسنا الحذاء أو جلسنا علي الكرسي أو تمددنا علي سرير – بعد ذلك بسنين – ننظر أولاً بحرص وننفض البنطلون أو الجلابية بقوة، ونستوثق تماماً من أن الفراش أو الملاية أو الشتلة بريئة من العقارب المستكنة في الثنايا، كانت حنينة – يذكر الطفل ذلك ذكرى حادة – في كل مرة توقد الفرن، تنطلق عقرب أو أكثر من قرص الفرن الناعم الصلب، بسرعة خاطفة، وفي كل مرة، والطفل يرجع للوراء خطوتين أو ثلاثاً ويكتم صرخةً تفاجئه هو نفسه، كانت المرأة العجوز القوية على استعداد، ممسكة بالبشكور الطويل الصلب معقوف الطرف الذي تجذب به العيش بعد نضجه، تضرب به العقرب المندفعة شائلة الحُمة، ثم تمسح القرص الذي بدأ يدفأ بخرقة نظيفة منداة بقليل من الماء مسحاً وثيقاً وهي تتمتم: «باسم الصليب وشارة الصليب».
يري الطفل وهو يلتقط حبّة نواة المشمش التي استخلصها من قصعة الماء، بتحريض ناعم من شيطانته الصغيرة. بين الشمس والظل يأخذان يحكان قمة النواه بالحائط، حتي تتآكل ويظهر فيها ثقب صغير جداً ينبشان ما بداخل الَحبة العنيدة العصية بسنّ دبوس إنجليزي جاءت به مارينا، ويخرجان فتاتاً من قلبها المرّ العذب معاً، حتى إذا فرغ القلب تماماً، دفعا بالهواء إلي داخله، هي أولاً ثم هو بالدور فتعطي النواة صفيراً حاداً ثاقباً، كانه استجابة لصرخة الصقر الحارس المحوّم في عين الشمس.
هل كان يحلم، أم كان حقاً مع عمته ديماريس وأمه ومارينا الصغيرة النائمة جنبه وأمها المقدسة كيريا، وأختها سالومة، على الكليم الأسيوطي المفروش على السطح، وقد هدأت الحياة الصاخبة فيه، وإن كان يسمع في نصف النوم نقيق دجاجة خفيض يرد عليه زقاء ديك فخور يظن أن الفجر جاء، أوت الطيور إلى عششها الخشبية وأغلقت عليها الرتاجات، الكبار يتكلمون براحتهم يحكون مع بعضهم

بعضاً حكايات الكبار التي لاتثير اهتماماً كبيراً، عندما رأى الشهاب يتوهج في قلب زرقة السماء العميقة المنتثرة بفصوص النجوم الكثيرة المشعة، يسطع وهو يشق صفحة الزرقة الليلية الصافية رأسه مستدير متألق وذيله الطويل يستدق ويخف حتى تلاشى السهم الساقط بناره البيضاء تماماً، وسمع عمته تهمس بصوتها العذب الحنون: «اسم الصليب، حافظك حافظ شعبه لايغفل ولاينام ارحمنا يايسوع».

لم تكن الليلة مقمرة، عندما سأل عمته لماذا لايصعدون للسطح عندما يسطع البدر المستدير، قالت له: «ياوليدي، دا عين الجَمَر في تمامه تفلج الحَجَر» وعرف أنهم يتوجسون من سطوة البدر في كمال نوره.

هل كانت سقطته من على هذا السلم بعد تلك الليلة أم بعد تلك اليقظة الباكرة في الصبح؟ لايذكر إلا إحساسه بأنه يتدحرج على درجات السلم الحجرية التي نعم حوافها الزمن وطول الاستعمال السماء المزقة في نور النهار تسطع في عينيه وتختفي، وهو يتقلب على الدرجات ويهوي إلى أسفل، تبدو أرض الحوش الترابية بعيدة جداً لايصل إليها في سقوطه الذي لاينتهي، أطرافه تتأرجح وتهتز في الهواء لاتمسك بشيء ليس للسلم سياج، سمع صرخة أمه الثاقبة كأنها تأتي من بعيد لاتَعْنيه في شيء لاعلاقة لها به، لم يحس ارتطام جسمه بالأرض. فقط كان الدم ينزّ ببطء من جرح واسع على ركبته اليمنى - مازال أثر هذا الجرح واضحاً حتى الآن، الجلد شف عليه ورقّ، فقد سُمكه ولدونته، وأصبح مشدوداً ورفيع القوام.

كم من مرة سقطتُ على السلالم
كم من مرة أغلقت دوني البيبان
قضيت ليل عمري أصارع الملاك تحت السلم
هل هو نفسه التنين؟

صحيح أنه لم يستطع أن يصرعني، لكنني لم أصرعه، أيضا.

قلت له، كما يقول يعقوب: «لاأطلقك حتى تُبرئني» فهل أنا الرجيم أم المغبوط بالنعماء؟

وعلى رغم الأبواب الثقيلة حلقتُ في آفاق لانهاية لاتساعها وبراحها، اخترقت الطابوهات، عَبَرتُ من عالم إلى عالم، عرفتُ مذاقات من السُكر نادرة الحدوث، نفخت في مزمار من صنع يدي، وضربتُ صنوج موسيقى الكلم، تمرغت علي جسد العالم، أحطاتني أذرعة أخطبوط الشبق والجنون واعتصرتْ مني نخاع الحلم، شارفتُ القداسة وضربتُ في حمأة الدنس ولوثات هوس النشوات المباحة والمحرمة علي السواء.

لعلني مازلت تدق سمعي صرخات الطاحونة في أخميم أم في تلك البلدة الصغيرة الأخرى التي أعرف الآن أن اسمها اباهور، عندما كنت أعبر النيل على المعدية الحديد، أرقب سلسلتها تغوص في الماء وتطفو فتسحب المعدية بما عليها من ناس كثيرين متراحمين وبهائم لها رائحة قوية، ولعلني دخلت الطاحونة مع حنينة أو مسعودة أو ورسانة وقد امتزجن الآن في ذاكرتي الطفليّة وتكونت منهن جميعاً امرأة حنون تفوح من طرحتها رائحة الحلبة المطحونة

قصة قصيرة

بعضاً حكايات الكبار التي لاتثير اهتماماً كبيراً، عندما رأى الشهاب يتوهج في قلب زرقة السماء العميقة المنتثرة بفصوص النجوم الكثيرة المشعة، يسطع وهو يشق صفحة الزرقة الليلية الصافية رأسه مستدير متألق وذيله الطويل يستدق ويخف حتى تلاشى السهم الساقط بناره البيضاء تماماً، وسمع عمته تهمس بصوتها العذب الحنون: «اسم الصليب، حافظك حافظ شعبه لايغفل ولاينام ارحمنا يايسوع».

لم تكن الليلة مقمرة، عندما سأل عمته لماذا لايصعدون للسطح عندما يسطع البدر المستدير، قالت له: «ياوليدي، دا عين الجَمَر في تمامه تفلج الحَجَر» وعرف أنهم يتوجسون من سطوة البدر في كمال نوره.

هل كانت سقطته من على هذا السلم بعد تلك الليلة أم بعد تلك اليقظة الباكرة في الصبح؟ لايذكر إلا إحساسه بأنه يتدحرج على درجات السلم الحجرية التي نعم حوافها الزمن وطول الاستعمال السماء الممزقة في نور النهار تسطع في عينيه وتختفي، وهو يتقلب على الدرجات ويهوي إلى أسفل، تبدو أرض الحوش الترابية بعيدة جداً لايصل إليها في سقوطه الذي لاينتهي، أطرافه تتأرجح وتهتز في الهواء لاتمسك بشيء ليس للسلم سياج، سمع صرخة أمه الثاقبة كأنها تأتي من بعيد لاتَعْنيه في شيء لاعلاقة لها به، لم يحس ارتطام جسمه بالأرض. فقط كان الدم ينزّ ببطء من جرح واسع على ركبته اليمنى - مازال أثر هذا الجرح واضحاً حتى الآن، الجلد شف عليه ورقّ، فقد سُمكه ولدونته، وأصبح مشدوداً ورفيع القوام.

كم من مرة سقطتُ على السلالم
كم من مرة أغلقت دوني البيبان
قضيت ليل عمري أصارع الملاك تحت السلم
هل هو نفسه التنين؟

صحيح أنه لم يستطع أن يصرعني، لكنني لم أصرعه، أيضا.

قلت له، كما يقول يعقوب: «لاأطلقك حتى تُبرئني» فهل أنا الرجيم أم المغبوط بالنعماء؟ وعلى رغم الأبواب الثقيلة حلقتُ في آفاق لانهاية لاتساعها وبراحها، اخترقت الطابوهات، عَبَرتُ من عالم إلى عالم، عرفتُ مذاقات من السُكر نادرة الحدوث، نفخت في مزمار من صنع يدي، وضربتُ صنوج موسيقى الكلم، تمرغت علي جسد العالم، أحطاتني أذرعة أخطبوط الشبق والجنون واعتصرتْ مني نخاع الحلم، شارفتُ القداسة وضربتُ في حمأة الدنس ولوثات هوس النشوات المباحة والمحرمة علي السواء.

لعلني مازلت تدق سمعي صرخات الطاحونة في أخميم أم في تلك البلدة الصغيرة الأخرى التي أعرف الآن أن اسمها اباهور، عندما كنت أعبر النيل على المعدية الحديد، أرقب سلسلتها تغوص في الماء وتطفو فتسحب المعدية بما عليها من ناس كثيرين متراحمين وبهائم لها رائحة قوية، ولعلني دخلت الطاحونة مع حنينة أو مسعودة أو ورسانة وقد امتزجن الآن في ذاكرتي الطفليّة وتكونت منهن جميعاً امرأة حنون تفوح من طرحتها رائحة الحلبة المطحونة

ودقيق الذرة ووقيد الفرن تمسح لي لقمة العيش الشمسيّ بالسمن الغني اللامع تغمسها وتؤكّلني، وكأن لها – هذه المرأة – مذاق خصيب في فمي من الخبز الساخن والحنّو والسمن وفوح الحبّ.

في أول الصبح كان أبي يصنع قهوته على السبرتاية الصغيرة، فَرَشنا الكليم على بلاط فسحة شقتنا على شارع الكروم، على أطراف غيط العنب، ونحن متحلقون حوله بشغف، أمي وعايدة أختي وهناء والبير غنّ الصغير.

كان أبي حكّاء من الطراز الأول، يعرف كيف يطرز حكاياته وينمقها ويستثير شوقنا لمعرفة ماذا يحدث، بلهجته الصعيدية التي لم يغيرّها، لم يلحق بها أيّ عَوَار من شوب لهجة اسكندرية، حتى مات، هذه اللهجة التي يخفق لها قلبي حتى الآن كلما سمعتها من أحد العابرين أو أحد أقاربي الذين نادراً ما ألقاهم، لاأعرف على الإطلاق لماذا هذه اللغوة الأصلية بعيدة عن لهجة صعايدة التليفزيون من أول حمدي غيث حتى سناء جميل مروراً بأحمد زكي أو يحيي الفخراني. عند أهل التليفزيون أحس بالإتقان المدروس إلي حد الافتعال والزيف، مهما كانت مخارج الحروف سليمة وتقطيع النبرة مضبوطاً، أما عند أهلى فهى العفوية التي لاتعمُّل فيها ولا إتقان ولاحرص فيها على الدقة وسلامة النطق بل هى تتدفق من الصميم.

حكى لنا أبى إن ابن عمه سلوانس قال له وهو صغير، في أخميم، إنه كان عائداً من الشونة ليلاً، بعد جمع محصول البصل، ورصّ الشوالات وتشوينها وكتابة الحساب في «دفتر الاستاذ» وكان الوقت قد تأخر عليهم في الشغل ومحاسبة الأنفار ونَهْو اللازم.

في شارع عزيزة المقفر الخاوي كانت الليلة غير مقمرة، وكانت السماء مضيئة بنورها العميق داكن الزرقة وبما تبعثر على صدرها من حبّات النجومِ، نسمة هواء الليل لم تكد تهبّ بعد حرّ النهار الخانق في بؤونة، صادفه عند مفارق درب اشعيا قبل السويقة الكبيرة رجلٌ يبدو أنه عريق في السنّ، صغير الجسم لكنه ممشوق ومتسق الأعضاء، وجهه على شيخوخته وتجاعيده الخفيفة يبدو نضراً وضيئاً، يعتمر عمامة بيضاء مشعثة الأطراف كبيرة كأنها تُخفي وفرة من الشعر الغزير لايظهر منها شيء، قال أبي إن ابن عمه سلوانس خيل إليه أن أطراف القماش الممزق في العمامة صلب وحاد كأنه أسنان الشوك، وكان يلبس عباءة قاتمة اللون تنسدل على جسمه فلايبين منه شيء وكان واقفاً على المفارق وكأنه في بقعة منيرة، بعيداً عن حيطان البيوت، بين تقاطع الشوارع. وقال له بصوت خفيض ولكن فيه عذوبة لاتُتصور ولامثيل لها:

– ياعم سلوانس ياوْليدي، تعالَ، جرَّبْ إهْنا

قال له ابن عم أبي، كأنه قد حدس أنه لابد أن يكون قد دخل أورشليم وقدّس فيها:

– إنت عَمّ بتعرفني يامجدِّس؟

– بجوالّك جرّبْ... ماعُدتش جادر اخطّي خطوة عاد ياوليدي، تجدر تحملني لغاية آخر الطريج؟

كان سلوانس ابن عم أبي قويا متين العضل قائم العود وفخوراً بنفسه، فقال له:

ودقيق الذرة ووقيد الفرن تمسح لي لقمة العيش الشمسيّ بالسمن الغني اللامع تغمسها وتؤكّلني، وكأن لها – هذه المرأة – مذاق خصيب في فمي من الخبز الساخن والحنّو والسمن وفوح الحبّ.
في أول الصبح كان أبي يصنع قهوته على السبرتاية الصغيرة، فَرَشنا الكليم على بلاط فسحة شقتنا على شارع الكروم، على أطراف غيط العنب، ونحن متحلقون حوله بشغف، أمي وعايدة أختي وهناء والبير غنّ الصغير.
كان أبي حكّاء من الطراز الأول، يعرف كيف يطرز حكاياته وينمقها ويستثير شوقنا لمعرفة ماذا يحدث، بلهجته الصعيدية التي لم يغيرّها، لم يلحق بها أيّ عَوَار من شوب لهجة اسكندرية، حتى مات، هذه اللهجة التي يخفق لها قلبي حتى الآن كلما سمعتها من أحد العابرين أو أحد أقاربي الذين نادراً ما ألقاهم، لاأعرف على الإطلاق لماذا هذه اللغوة الأصلية بعيدة عن لهجة صعايدة التليفزيون من أول حمدي غيث حتى سناء جميل مروراً بأحمد زكي أو يحيي الفخراني. عند أهل التليفزيون أحس بالإتقان المدروس إلي حد الافتعال والزيف، مهما كانت مخارج الحروف سليمة وتقطيع النبرة مضبوطاً، أما عند أهلى فهى العفوية التي لاتعمُّل فيها ولا إتقان ولاحرص فيها على الدقة وسلامة النطق بل هى تتدفق من الصميم.
حكى لنا أبى إن ابن عمه سلوانس قال له وهو صغير، في أخميم، إنه كان عائداً من الشونة ليلاً، بعد جمع محصول البصل، ورصّ الشوالات وتشوينها وكتابة الحساب في «دفتر الاستاذ» وكان الوقت قد تأخر عليهم في الشغل ومحاسبة الأنفار ونَهْو اللازم.
في شارع عزيزة المقفر الخاوي كانت الليلة غير مقمرة، وكانت السماء مضيئة بنورها العميق داكن الزرقة وبما تبعثر على صدرها من حبّات النجومِ، نسمة هواء الليل لم تكد تهبّ بعد حرّ النهار الخانق في بؤونة، صادفه عند مفارق درب اشعيا قبل السويقة الكبيرة رجلٌ يبدو أنه عريق في السنّ، صغير الجسم لكنه ممشوق ومتسق الأعضاء، وجهه على شيخوخته وتجاعيده الخفيفة يبدو نضراً وضيئاً، يعتمر عمامة بيضاء مشعثة الأطراف كبيرة كأنها تُخفي وفرة من الشعر الغزير لايظهر منها شيء، قال أبي إن ابن عمه سلوانس خيل إليه أن أطراف القماش الممزق في العمامة صلب وحاد كأنه أسنان الشوك، وكان يلبس عباءة قاتمة اللون تنسدل على جسمه فلايبين منه شيء وكان واقفاً على المفارق وكأنه في بقعة منيرة، بعيداً عن حيطان البيوت، بين تقاطع الشوارع. وقال له بصوت خفيض ولكن فيه عذوبة لاتُتصور ولامثيل لها:
– ياعم سلوانس ياوْليدي، تعالَ، جرَّبْ إهْنا
قال له ابن عم أبي، كأنه قد حدس أنه لابد أن يكون قد دخل أورشليم وقدّس فيها:
– إنت عَمّ بتعرفني يامجدِّس؟
– بجوالّك جرّبْ... ماعُدتش جادر اخطّي خطوة عاد ياوليدي، تجدر تحملني لغاية آخر الطريج؟
كان سلوانس ابن عم أبي قويا متين العضل قائم العود وفخوراً بنفسه، فقال له:

- باه يابويْ... تعالَ عادْ
انحنى وبحركة واحدة رفعه إلى كتفيه فجاءت رجلاه على جانبي عنق ابن عم أبي، وإن كانت العباءة تغطيهما، بينما كان يسند جسم الشيخ بيديه، كأنه لايحمل شيئاً.
كان في خفّة الريشة أو النسمة.
لكنه ما أن سار بضع خطوات حتّى أحس الثقل يزداد علي كتفيه، ويزداد، وتشتد وطأته.
ورأى سلوانس أن مصابيح الغاز المقامة حديثاً على جانبي الشارع تنطفى واحداً بعد واحد، كلما تقدم خطوة، وفي الوقت نفسه يغمر الشارع كله نور غريب ساطع بدائرة وهاجة تحيط به هو وحمْله في مركزها.
كان الثقل في كلَ خطوة يتضاعف، ويتضاعف حتى لم يعد يُطاق.
ولمح ابن عم أبي قدمي الرجل وقد سقط عنهما مركوبه، ورأى فيهما ندبة عميقة سوداء نافذة من الظهْر للبطن، كاد يتعثر، انحنى، وركع على الأرض وقد أشرق ذهنه فجأة وصاح:
- بَجَي لا السما تحملك ولا الأرض تحملك وأنا سلوانس الضعيف الخاطي أجدر علي حملك...!
وعندئذ لم يحس سلوانس ابن عم أبي الأبخطفة نور وهاج كأن البرق قد مزّق السماء والأرض، والصوت العذب يقول له من قلب النور:
- بشراك ياسلوانس بن قلادة هرمينا الخراز، ونذير. سوف يولد لك ولد يدعى لعازر أغابيوس أبُ المحبة، سوف تثقل عليه أعباء الحب فلايستطيع أن يحملها.
قال سلوانس: أنت قلتَ إنك سراج للعالم. حمِل نورك لايستطاع.

هكذا حكى لنا أبي وهو يمتص لحسةً من عجينة سوداء صغيرة، رفعها إلى فمه بعود كبريت، بعدأن دوّرها وملّسها بأصابعه ثم وضعها تحت لسانه وهو يشرب قهوته السادة الثقيلة.
ركبت المعدية ذات الجنزير الذي يربط بين الشطيّن، دفعت القرش تعريفه عائدا من سوهاج إلى أخميم.
أمواج النيل تحتضن بعضها بعضاً وتذوب معاً في هذا العناق كأنها علي وشك الهجوع في مضاجعة هادئة من غير جموح الشهوات.
بدت لي أخميم من بعيد محاطة بسياج من الأشجار الجاثمة، كأنها العمالقة من عالم لا أعرفه رابضة تحرس البلد من أعداء مخوفين.
ترتفع من هنا وهناك، من بين أحضان هذه التياتين، أشجار النخيل، عرائس إلهية محلولة الغدائر، ويبدو هنا وهناك بصيص من الضوء الباهر يلتمع متشععاً بين دغلات الأشجار المروّضة المتلبدة، كأنها أضواء من عيون مُرتقبة.
لماذا كل هذا الترصد والتحصّن والتمنّع على الاقتحام؟
هذه القوى من غير العالم لاتقتحم كيان إنسان ولامَنعَة مكان، فلم الحرص والترقب؟
بل هي مقتحمة.
لأن الخيانة، هنا كما هي في كل مكان، ماثلة وقائمة ولانعرفها.

قصة قصيرة

- باه يابويْ... تعالَ عادْ
انحنى وبحركة واحدة رفعه إلى كتفيه فجاءت رجلاه على جانبي عنق ابن عم أبي، وإن كانت العباءة تغطيهما، بينما كان يسند جسم الشيخ بيديه، كأنه لايحمل شيئاً.
كان في خفّة الريشة أو النسمة.
لكنه ما أن سار بضع خطوات حتّى أحس الثقل يزداد علي كتفيه، ويزداد، وتشتد وطأته.
ورأى سلوانس أن مصابيح الغاز المقامة حديثاً على جانبي الشارع تنطفى واحداً بعد واحد، كلما تقدم خطوة، وفي الوقت نفسه يغمر الشارع كله نور غريب ساطع بدائرة وهاجة تحيط به هو وحمْله في مركزها.
كان الثقل في كلِ خطوة يتضاعف، ويتضاعف حتى لم يعد يُطاق.
ولمح ابن عم أبي قدمي الرجل وقد سقط عنهما مركوبه، ورأى فيهما ندبة عميقة سوداء نافذة من الظهْر للبطن، كاد يتعثر، انحنى، وركع على الأرض وقد أشرق ذهنه فجأة وصاح:
- بَجَي لا السما تحملك ولا الأرض تحملك وأنا سلوانس الضعيف الخاطي أجدر علي حملك...!
وعندئذ لم يحس سلوانس ابن عم أبي الأبخطفة نور وهاج كأن البرق قد مزّق السماء والأرض، والصوت العذب يقول له من قلب النور:
- بشراك ياسلوانس بن قلادة هرمينا الخراز، ونذير. سوف يولد لك ولد يدعى لعازر أغابيوس أبُ المحبة، سوف تثقل عليه أعباء الحب فلايستطيع أن يحملها.
قال سلوانس: أنت قلتَ إنك سراج للعالم. حِمْل نورك لايستطاع.

هكذا حكى لنا أبي وهو يمتص لحسةً من عجينة سوداء صغيرة، رفعها إلى فمه بعود كبريت، بعدأن دوّرها وملّسها بأصابعه ثم وضعها تحت لسانه وهو يشرب قهوته السادة الثقيلة.
ركبت المعدية ذات الجنزير الذي يربط بين الشطيّن، دفعت القرش تعريفه عائدا من سوهاج إلى أخميم.
أمواج النيل تحتضن بعضها بعضاً وتذوب معاً في هذا العناق كأنها علي وشك الهجوع في مضاجعة هادئة من غير جموح الشهوات.
بدت لي أخميم من بعيد محاطة بسياج من الأشجار الجاثمة، كأنها العمالقة من عالم لا أعرفه رابضة تحرس البلد من أعداء مخوفين.
ترتفع من هنا وهناك، من بين أحضان هذه التياتين، أشجار النخيل، عرائس إلهية محلولة الغدائر، ويبدو هنا وهناك بصيص من الضوء الباهر يلتمع متشععاً بين دغلات الأشجار المروّضة المتلبدة، كأنها أضواء من عيون مُرتقبة.
لماذا كل هذا الترصد والتحصّن والتمنّع على الاقتحام؟
هذه القوى من غير العالم لاتقتحم كيان إنسان ولامَنعَة مكان، فلم الحرص والترقب؟
بل هي مقتحمة.
لأن الخيانة، هنا كما هي في كل مكان، ماثلة وقائمة ولانعرفها.

نثـــار

جمال الغيطاني(*)

أحاول استيعاب مايقع عليه بصري. ما أراه الآن ربما لن أعود إليه. الكتب. الصور المعلقة إلى الجدران، لوحة تثبت مشهداً من الجمالية أو توحي به، النافذة العريضة، الأفق المفتوح الممتد، كثيرا ما توقف ضيوفي القادمون من الخارج، اتجهوا اليه مباشرة، أتبعوا فضولهم باستفسارات شتى، تتوازى رغبتي في البقاء فترة أطول مع الشان الذي احتواني سنين مع حرص على الإسراع بالمغادرة، الوقت المتاح قصير، وما أرغب في إنجازه كثير، إضافة الى الضروري.

فتحت درج المكتب. أقلب محتوياته بسرعة ودقة، أحتفظ فيه بالخطابات الحساسة، تلك المتصلة بعلاقات قديمة، أو مودّات ذبلت لكنها تتردد بين حين وآخر كأصداء، عناوين أصدقاء هنا أو هناك، أرقام هواتف، بعض صور تعد مرجعية للحنين والطواف بلحظات مندثرة.

غداً أتاهب في مثل هذه اللحظة للسفر بعد أن أعددت الأمر كله وتكيفت وصرت قابلاً لكل أحتمال، بهدوء محايد أحتوي المرئيات وأصفي الأحوال، طوابع بريد لم أستخدمها. أقلام رصاص، بطاقات حرصت على الاحتفاظ بها، يرن الهاتف.

لماذا أرفع السماعة؟ لماذا أبدد وقتاً ثمينا صرت في حاجة إليه، لكننى أخشي الرنين دائماً. ذلك الحذر القديم من البرقيات ورنين الهاتف في أي لحظة.

يمكن أن تبدأ المويجات العاكمة. المؤججة لوقيد ينتشر في صدري لكنها لاتتوالى إلا ليلاً، هل ثمة علاقة بين اندلاع الألم واستقرار الليل واكتمال عتمته؟

رنين.. رنين..

أرفع السماعة، يجيئني صوته من عمق. هادئ، معقم. ذو مستوى خفيض لايتقلقل ولاينفعل. واضح مخارج الحروف ألم يعمل مذيعاً محترفاً أكثر من خمسة وثلاثين عاماً قبل تقاعده. ولأنه كان مثالياً في ولائه وانضباطه وقدرته على المسايرة المحكمة لم تلحق به الإجراءات التي طالت بعض زملائه من أصحاب الأسماء ذات الانتشار تكريماً له تم اسناد مهمة استشارية في مؤسسة جديدة ذات طابع استشاري. يتقاضى العاملون فيها مرتباتهم بالدولار، ويتحركون في مبنى يحرسه أفراد من الأمن الخاص، مكيف نظيف، أخبرني من زاره إنه يجلس في غرفة فسيحة يغلب عليها اللونان الأزرق والأبيض لاتوجد

(*) كاتب مصرى.

نثـــار

جمال الغيطاني(*)

أحاول استيعاب مايقع عليه بصري. ما أراه الآن ربما لن أعود إليه. الكتب. الصور المعلقة إلى الجدران، لوحة تثبت مشهداً من الجمالية أو توحي به، النافذة العريضة، الأفق المفتوح الممتد، كثيرا ما توقف ضيوفي القادمون من الخارج، اتجهوا اليه مباشرة، أتبعوا فضولهم باستفسارات شتى، تتوازى رغبتي في البقاء فترة أطول مع الشان الذي احتواني سنين مع حرص على الإسراع بالمغادرة، الوقت المتاح قصير، وما أرغب في إنجازه كثير، إضافة الى الضروري.

فتحت درج المكتب. أقلب محتوياته بسرعة ودقة، أحتفظ فيه بالخطابات الحساسة، تلك المتصلة بعلاقات قديمة، أو مودّات ذبلت لكنها تتردد بين حين وآخر كأصداء، عناوين أصدقاء هنا أو هناك، أرقام هواتف، بعض صور تعد مرجعية للحنين والطواف بلحظات مندثرة.

غداً أتاهب في مثل هذه اللحظة للسفر بعد أن أعددت الأمر كله وتكيفت وصرت قابلاً لكل أحتمال، بهدوء محايد أحتوي المرئيات وأصفي الأحوال، طوابع بريد لم أستخدمها. أقلام رصاص، بطاقات حرصت على الاحتفاظ بها، يرن الهاتف.

لماذا أرفع السماعة؟ لماذا أبدد وقتاً ثمينا صرت في حاجة إليه، لكننى أخشي الرنين دائماً. ذلك الحذر القديم من البرقيات ورنين الهاتف في أي لحظة.

يمكن أن تبدأ المويجات العاكمة. المؤججة لوقيد ينتشر في صدري لكنها لاتتوالى إلا ليلاً، هل ثمة علاقة بين اندلاع الألم واستقرار الليل واكتمال عتمته؟

رنين.. رنين..

أرفع السماعة، يجيئني صوته من عمق. هادئ، معقم. ذو مستوى خفيض لايتقلقل ولاينفعل. واضح مخارج الحروف ألم يعمل مذيعاً محترفاً أكثر من خمسة وثلاثين عاماً قبل تقاعده. ولأنه كان مثالياً في ولائه وانضباطه وقدرته على المسايرة المحكمة لم تلحق به الإجراءات التي طالت بعض زملائه من أصحاب الأسماء ذات الانتشار تكريماً له تم اسناد مهمة استشارية في مؤسسة جديدة ذات طابع استشاري. يتقاضى العاملون فيها مرتباتهم بالدولار، ويتحركون في مبنى يحرسه أفراد من الأمن الخاص، مكيف نظيف، أخبرني من زاره إنه يجلس في غرفة فسيحة يغلب عليها اللونان الأزرق والأبيض لاتوجد

(*) كاتب مصري.

فوق مكتبه ورقة واحدة، يقول متباهيا لكل من يزوره إن هذا من علامات حسن الإدارة، والمسئول الناجح من لايكدس الأوراق أمامه، هذا الخلو يعني أن كافة الأمور جرى البت فيها. أمزق خطابين حرصت على الإحتفاظ بهما عدة سنوات منذ وصولهما اليّ على مسافة متقاربة، إذ أتطلع إلى خطها كأني أصغي إلى أنفاسها، انقطعت فجأة عن التلقي والردّ، توقفت مدحوراً. واكتفيت بالاستعادة عبر ما علق بروحي وذاكرتي.

أين هي الآن اذا كانت حية تسعى؟ وكيف تتلقى خبر اغترابي النهائي لو وصلها يوماً؟ اسند السماعة الى مابين دماغي وكتفي. يحرر هذا الوضع يديّ..

يقول سيادته إنه أدار رقمي بمجرد دخوله الغرفة لأنّ ما فكر فيه طوال الليل قدر أن يفضي به إليّ، أن أكون أول من يحيط به علماً. أمزق دعوتين قد يمتين إلى عُرس لم أمض إليه، لاأريد أن أدع مايشير إلى أي تفاصيل تمت إليّ حتى وإن تلح الآن غير هامة، هذه البطاقات من رحلات مختلفة. حصيلة سنوات من الترحال، ماحاجتي اليها الآن؟، لماذا أتركها للفضوليين، ماذا تعني بالنسبة إليهم، بل.. بالنسبة اليّ الان وها أنا مقدم على سفر بعد ساعات أحتمال عودتي منه تماثل اللاعودة، وحتي لايُقض مضجعي. وحتى لا ينتفي سُهادي، انتهيت إلى حال من الرضا بما سيكون ومايجري أقصى ما أنتظره ألا أنتظر شيئا. لذلك عكفت وأديت وآخر ماتبقى تلك الورُيقات، لكنه لايعلم ولا أنوي إخباره بشيء لم ينتبه إلى محايدة نبري وردودي الصوتية، النائية عن اللفظية.

يقول إنه منذ صباه اضطر إلى ممارسة أدوار أكبر من عمره، سيخبرني بمالم يطلعني عليه من قبل. إنه شريف، منحدر من السلالة النبوية الشريفة، ولديه شجرة معتمدة محورة بخاتم نقيب الأشراف في مصر، وبطاقة تحمل رقم أربعة وأربعين يحتفظ بها في حافظة نقوده وبطاقاته الحساسة جداً، التي تحوي تصاريح بدخول بعض الأماكن السيادية.

يتمهل.

أدقق أسماً أجنبياً من؟ من صاحبه؟، لكن.. لماذا أجهد ذاكرة مرهقة في الاستعادة وما تستهدفه التقاط التفاصيل الممكنة؟

يقول إن وفاة والده المبكرة جعلته يرث المكانة المقدسة له، وهو بعد في التاسعة، أصبح مقصداً للفلاحين والبسطاء من أبناء البلدة، سعوا للتبرك به ولمسه والحصول على اثاره وفي المولد يركب حصاناً، وعلي كتفيه الطيلسان والوشاح، ومن حوله الزفة والطبل والزمر والدراويش، إلى أين أدى هذا به؟

أقطع الخطاب المكتوب على ورق أزرق اللون، ورد إليّ صباح يوم من رئيس مجلس الادارة يخبرني فيه بقرار جماعي يقضي بترشيحي مندوباً عن المؤسسة مندوب لماذا؟ واين؟ أقرأ الرسالة مرة أخرى.. ياه، هل من المعقول أن انسى؟ أذكر بئراً عميقاً في دير قبطي قديم، لماذا قصدته؟

يقول إنه انقطع عن اللعب مع أقرانه، ذلك ان تصرفاته مرصودة. فكل مايبدر عنه أو يصدر منه يتم تأويله أو تفسيره، كل حرف، لكم ضاق

قصة قصيرة

فوق مكتبه ورقة واحدة، يقول متباهيا لكل من يزوره إن هذا من علامات حسن الإدارة، والمسئول الناجح من لايكدس الأوراق أمامه، هذا الخلو يعني أن كافة الأمور جرى البت فيها.
أمزق خطابين حرصت على الإحتفاظ بهما عدة سنوات منذ وصولهما اليّ على مسافة متقاربة، إذ أتطلع إلى خطها كأني أصغي إلى أنفاسها، انقطعت فجأة عن التلقي والردّ، توقفت مدحوراً. واكتفيت بالاستعادة عبر ما علق بروحي وذاكرتي.
أين هي الآن اذا كانت حية تسعى؟ وكيف تتلقى خبر اغترابي النهائي لو وصلها يوماً؟ اسند السماعة الى مابين دماغي وكتفي. يحرر هذا الوضع يديّ..
يقول سيادته إنه أدار رقمي بمجرد دخوله الغرفة لأنّ ما فكر فيه طوال الليل قدر أن يفضي به إليّ، أن أكون أول من يحيط به علماً.
أمزق دعوتين قد يمتين إلى عُرس لم أمض إليه، لاأريد أن أدع مايشير إلى أي تفاصيل تمت إليّ حتى وإن تلح الآن غير هامة، هذه البطاقات من رحلات مختلفة. حصيلة سنوات من الترحال، ماحاجتي اليها الآن؟، لماذا أتركها للفضوليين، ماذا تعني بالنسبة إليهم، بل.. بالنسبة اليّ الان وها أنا مقدم على سفر بعد ساعات أحتمال عودتي منه تماثل اللاعودة، وحتي لايُقض مضجعي. وحتى لا ينتفي سُهادي، انتهيت إلى حال من الرضا بما سيكون ومايجري أقصى ما أنتظره ألا أنتظر شيئا. لذلك عكفت وأديت وآخر ماتبقى تلك الورَيقات، لكنه لايعلم ولا أنوي إخباره بشىء لم ينتبه إلى محايدة نبري وردودي الصوتية، النائية عن اللفظية.
يقول إنه منذ صباه اضطر إلى ممارسة أدوار أكبر من عمره، سيخبرني بمالم يطلعني عليه من قبل. إنه شريف، منحدر من السلالة النبوية الشريفة، ولديه شجرة معتمدة محورة بخاتم نقيب الأشراف في مصر، وبطاقة تحمل رقم أربعة وأربعين يحتفظ بها في حافظة نقوده وبطاقاته الحساسة جداً، التي تحوي تصاريح بدخول بعض الأماكن السيادية.
يتمهل.
أدقق أسماً أجنبياً من؟ من صاحبه؟، لكن.. لماذا أجهد ذاكرة مرهقة في الاستعادة وما تستهدفه التقاط التفاصيل الممكنة؟
يقول إن وفاة والده المبكرة جعلته يرث المكانة المقدسة له، وهو بعد في التاسعة، أصبح مقصداً للفلاحين والبسطاء من أبناء البلدة، سعوا للتبرك به ولمسه والحصول على اثاره وفي المولد يركب حصاناً، وعلي كتفيه الطيلسان والوشاح، ومن حوله الزفة والطبل والزمر والدراويش، إلى أين أدى هذا به؟
أقطع الخطاب المكتوب على ورق أزرق اللون، ورد إليّ صباح يوم من رئيس مجلس الادارة يخبرني فيه بقرار جماعي يقضي بترشيحي مندوباً عن المؤسسة مندوب لماذا؟ واين؟ أقرأ الرسالة مرة أخرى.. ياه، هل من المعقول أن أنسى؟ أذكر بئراً عميقاً في دير قبطي قديم، لماذا قصدته؟
يقول إنه انقطع عن اللعب مع أقرانه، ذلك ان تصرفاته مرصودة. فكل مايبدر عنه أو يصدر منه يتم تأويله أو تفسيره، كل حرف، لكم ضاق

بذلك، لكم تمنىّ أن يتسلق شجرة أو يركب حماراً بالمقلوبَ أو ينزل الترعة ليغطس بعض الوقت، لكنه لم يفعل. لم يتمايل في خطوه، لم يسرع.

آه.. تطل من جديد، من خلال صورة نادرة كنت أخشى التطلع إليها، ذلك أن مجرد النظر إليها يجهد قلبي، لكنه معطوب الآن، واستجاباته مقيدة بأدوية مهدئة وعقاقير سارية حتى يرسو عند اللحظة التي يطاله فيها مبضع الجراح، كيف سيبدو لمن سيراه بعد شق الصدر وارتفاع الحجب؟، رغم كل شيء وادراكي المحاذير أوشك على ذرف دمعة، هذه الصورة في ساحة المبنى الذى يشغله الاتحاد، شتاء قارس، وحرارة لم أعتدها دون الصفر بكثير، أقف مبتسماً بعد نزولي من السيارة. فجأة رأيتها تخرج من باب جانبي. يبدو أنّها لمحتني من النافذة. كانت ترتدي كنزة من الصوف الرمادي، وبنطلونا رمادياً أيضا، تركت معطفها وقبعتها الفرو بداخل. صرخت مشفقاً عليها فابتسمت مسفرة عن فيض من فتوة وأقبال، تبعتها صاحبتها الأكبر سناً، واليها يرجع الفضل في تثبيت اللحظة، أطيل التحديق، هل من المعقول أن أتخلص؟ كيف؟

يقول إنه فوجيء بمن يستدعيه ويكلفه بالسفر إلى ليبيا، كان ذلك آخر عصر الملكية، وبسبب خطأ يسير، غير مقصود في البرقية تأجل سفره، قامت الثورة، وفوجيء بقائدها يطلبه بالأسم، كيف عرف اسمه؟ لايدري كيف توصل اليه؟ حتى هذه اللحظة لايعرف لكن فيما بعد وصلت إليه روايات عديدة متضاربة.

وماذا لو عدت مرة أخرى؟ كيف يمكن لي استعادة هذه الصورة؟ إنها الملمح الوحيد الدال عليها.

لايمكن..

تمزيقها يعني إفناء لحظة مجوهرة. راسخة عندي، طالما أمدتني بعون على مواجهة اللحظات الوعرة. لابد من وسيلة ما لأبقيها فإذا..

انتبه هل أنت معي؟

طبعاً. طبعاً

يتحدث من غرفة لابد أنها فسيحة. هادئة، درجة حرارتها مضبوطة، مستقرة، آخر مرة رأيته لاحظت صبغة شعره الخفيفة، صوته لايعرف التعرجات الصاعدة أو النازلة. أحدق إلى ماتبقى في الدرج، أستعيد لحيظات إقدامي على فتحه، أول ما أبدأ به نهاري هنا، أضع المفتاح، أديره، المهّم أن يظل الدرج مُتاحاً لي ، قبل انصرافي أغلقه. متى يقدر لي أن أمد يدي، أن أدير المفتاح مرة أخرى؟ يتخذ صوته درجة أقل خفوتاً، يتأهب لاستئناف شيء ما كان يقوله..

يؤكد أنه لم يقصد ولم يكن في ذهنه أبداً ولم ينبئه أحد بالإمكانية المتاحة، ولكنه الخط يتدخل مرة أخرى ليدفع به الى هذا الموقع الفريد، صعب المنال، هكذا وجد نفسه مسئولا عن عدة آلاف في وضع حساس وفي فترة دقيقة. كانت الأمور فيها تتجه إلى منحنى وعر بالنسبة للجميع..

أتأمل صورة عثرت عليها مدسوسة بين مظروفين، طالما بحثت عنها. صاحب حميم عن

بذلك، لكم تمنىّ أن يتسلق شجرة أو يركب حماراً بالمقلوبَ أو ينزل الترعة ليغطس بعض الوقت، لكنه لم يفعل. لم يتمايل في خطوه، لم يسرع.

آه.. تطل من جديد، من خلال صورة نادرة كنت أخشى التطلع إليها، ذلك أن مجرد النظر إليها يجهد قلبي، لكنه معطوب الآن، واستجاباته مقيدة بأدوية مهدئة وعقاقير سارية حتى يرسو عند اللحظة التي يطاله فيها مبضع الجراح، كيف سيبدو لمن سيراه بعد شق الصدر وارتفاع الحجب؟، رغم كل شيء وادراكي المحاذير أوشك على ذرف دمعة، هذه الصورة في ساحة المبنى الذى يشغله الاتحاد، شتاء قارس، وحرارة لم أعتدها دون الصفر بكثير، أقف مبتسماً بعد نزولي من السيارة. فجأة رأيتها تخرج من باب جانبي. يبدو أنّها لمحتني من النافذة. كانت ترتدي كنزة من الصوف الرمادي، وبنطلونا رمادياً أيضا، تركت معطفها وقبعتها الفرو بداخل. صرخت مشفقاً عليها فابتسمت مسفرة عن فيض من فتوة وأقبال، تبعتها صاحبتها الأكبر سناً، واليها يرجع الفضل في تثبيت اللحظة، أطيل التحديق، هل من المعقول أن أتخلص؟ كيف؟

يقول إنه فوجيء بمن يستدعيه ويكلفه بالسفر إلى ليبيا، كان ذلك آخر عصر الملكية، وبسبب خطأ يسير، غير مقصود في البرقية تأجل سفره، قامت الثورة، وفوجيء بقائدها يطلبه بالأسم، كيف عرف اسمه؟ لايدري كيف توصل اليه؟ حتى هذه اللحظة لايعرف لكن فيما بعد وصلت إليه روايات عديدة متضاربة.

وماذا لو عدت مرة أخرى؟ كيف يمكن لي استعادة هذه الصورة؟ إنها الملمح الوحيد الدال عليها.

لايمكن..

تمزيقها يعني إفناء لحظة مجوهرة. راسخة عندي، طالما أمدتني بعون على مواجهة اللحظات الوعرة. لابد من وسيلة ما لأبقيها فإذا..

انتبه هل أنت معي؟

طبعاً. طبعاً

يتحدث من غرفة لابد أنها فسيحة. هادئة، درجة حرارتها مضبوطة، مستقرة، آخر مرة رأيته لاحظت صبغة شعره الخفيفة، صوته لايعرف التعرجات الصاعدة أو النازلة. أحدق إلى ماتبقى في الدرج، أستعيد لحيظات إقدامي على فتحه، أول ما أبدأ به نهاري هنا، أضع المفتاح، أديره، المهّم أن يظل الدرج مُتاحاً لي، قبل انصرافي أغلقه. متى يقدر لي أن أمد يدي، أن أدير المفتاح مرة أخرى؟ يتخذ صوته درجة أقل خفوتاً، يتأهب لاستئناف شيء ما كان يقوله..

يؤكد أنه لم يقصد ولم يكن في ذهنه أبداً ولم ينبئه أحد بالإمكانية المتاحة، ولكنه الخط يتدخل مرة أخرى ليدفع به الى هذا الموقع الفريد، صعب المنال، هكذا وجد نفسه مسئولا عن عدة آلاف في وضع حساس وفي فترة دقيقة. كانت الأمور فيها تتجه إلى منحنى وعر بالنسبة للجميع..

أتأمل صورة عثرت عليها مدسوسة بين مظروفين، طالما بحثت عنها. صاحب حميم عن

قصة قصيرة

يميني. ممتلىء فقد الكثير من وزنه الآن بعد
تمكن داء السكر منه، نجلس متجاورين. نحدق
إلى الأمام. في اتجاه واحد، مبتسمين، امنين.
إلى يساري صاحبي الآمن. الذي كانت اوي إليه
وأصغي لابتسامته بعد لا أقدر علي تعيينه.
تلك أمور لاقابلية لها عنده، لكنها المفارقات. إذ
تترى التفاصيل، لايدري أيضحك أو يبكي.
انها ابتسامة ذات ملامح مألوفة، لكن ماذا
يصل منها؟ لماذا غموضها؟ لم أتصور الأمر
هكذا..
إنها الابدية انها الابدية
هنا تبدو أهمية الرأي والمشورة طالما بحثت.

طالما أملت في عثور مفاجىء
واجهت، قررت، لكنني لم أستغرق
مهما حاولت، فلابد من مسافة ما
غير أن لحظة معينة تحل فتجهز علي أي ثبات
إلى أين؟
صعب هذا النزوع، هذا التوق
لكنه الأمر كله..
إذا بدا..
ماذا يبقى، وماذا يبدو؟

قصة قصيرة

يميني. ممتلىء فقد الكثير من وزنه الآن بعد
تمكن داء السكر منه، نجلس متجاورين. نحدق
إلى الأمام. في اتجاه واحد، مبتسمين، امنين.
إلى يساري صاحبي الآمن. الذي كانت اوي إليه
وأصغي لابتسامته بعد لا أقدر علي تعيينه.
تلك أمور لاقابلية لها عنده، لكنها المفارقات. إذ
تترى التفاصيل، لايدري أيضحك أو يبكي.
انها ابتسامة ذات ملامح مألوفة، لكن ماذا
يصل منها؟ لماذا غموضها؟ لم أتصور الأمر
هكذا..
إنها الابدية انها الابدية
هنا تبدو أهمية الرأي والمشورة طالما بحثت.

طالما أملت في عثور مفاجىء
واجهت، قررت، لكنني لم أستغرق
مهما حاولت، فلابد من مسافة ما
غير أن لحظة معينة تحل فتجهز علي أي ثبات
إلى أين؟
صعب هذا النزوع، هذا التوق
لكنه الأمر كله..
إذا بدا..
ماذا يبقى، وماذا يبدو؟

النملة والفيل

محمد حمد الصويغ(*)

يبكي الصغير على ذراع أمه.. يضج البيت بمن فيه.. فيحملق أحدهم في الطفل ويصيح في وجهه:

- ماأبشع هذا الصوت الملعون.

ويبصق في وجهه.

-

في الجانب الآخر من القرية التعيسة مازال أحد الفيلة يحاول دهس نملة صغيرة لاحول لها ولاقوة.

تصرخ النملة:

- ماذا تفيد من قتلي أيها الأحمق؟ ناشدتك الله أن تبتعد عني.. دعني أرتزق كغيري من النمل هنا.

- طالما ضايقني دبيبك داخل أذني.. أريد أن أستريح منك أيتها الحقيرة.

- أعاهدك أنني لن أقترب منك ثانيا.. سوف أرحل عن هذه القرية دون رجعة.

- مازال الطفل يبكي على ذراع أمه.. فيصرخ أحدهم:

- أسكتي هذا الطفل وإلاخنقته الساعة.. أريد أن أنام.

تقول بعض روايات جدتي رحمها الله أن «الحزن» عندما انتشر في القرية.. أراد أهلها الفرار منه فأخذوا يتسلقون الأشجار حينما أعيتهم الحيل في البحث عن ملجأ.. وقد جهل الجميع أن الحزن يقبع في كل أجزاء القرية.. فأخذوا يتساقطون من الأشجار العالية واحدا تلو الآخر.

ضحكت الجدة وضحكت أنا.. غير أنها سألتني:

- لماذا تضحك ياولدي؟

- أضحك على منظر الرجال وهم يتساقطون كالورق من على الشجر.

- أو لم تكن واحدا منهم؟

- (...).

-

قالت النملة أخيرا:

- لقد توسلت إليك بما فيه الكفاية.. ويبدو أنك مازلت تصر علي قتلي.

- أجل.. لابد من قتلك.

ويسحق الفيل النملة في شى من الغرور والكبرياء والغطرسة والعنف.. ويصرخ بأعلى صوته:

- لقد قتلتها.

-

مازال الطفل يبكي علي ذراع أمه بصوت عال فيما تحاول هي إسكاته بشتى الطرق.. ولكن

(*) كاتب سعودي.

النملة والفيل

محمد حمد الصويغ(*)

يبكي الصغير على ذراع أمه.. يضج البيت بمن فيه.. فيحملق أحدهم في الطفل ويصيح في وجهه:

- ماأبشع هذا الصوت الملعون.

ويبصق في وجهه.

-

في الجانب الآخر من القرية التعيسة مازال أحد الفيلة يحاول دهس نملة صغيرة لاحول لها ولاقوة.

تصرخ النملة:

- ماذا تفيد من قتلي أيها الأحمق؟ ناشدتك الله أن تبتعد عني.. دعني أرتزق كغيري من النمل هنا.

- طالما ضايقني دبيبك داخل أذني.. أريد أن أستريح منك أيتها الحقيرة.

- أعاهدك أنني لن أقترب منك ثانيا.. سوف أرحل عن هذه القرية دون رجعة.

- مازال الطفل يبكي على ذراع أمه.. فيصرخ أحدهم:

- أسكتي هذا الطفل وإلاخنقته الساعة.. أريد أن أنام.

تقول بعض روايات جدتي رحمها الله أن «الحزن» عندما انتشر في القرية.. أراد أهلها الفرار منه فأخذوا يتسلقون الأشجار حينما أعيتهم الحيل في البحث عن ملجأ.. وقد جهل الجميع أن الحزن يقبع في كل أجزاء القرية.. فأخذوا يتساقطون من الأشجار العالية واحدا تلو الآخر.

ضحكت الجدة وضحكت أنا.. غير أنها سألتني:

- لماذا تضحك ياولدي؟

- أضحك على منظر الرجال وهم يتساقطون كالورق من على الشجر.

- أو لم تكن واحدا منهم؟

- (...).

-

قالت النملة أخيرا:

- لقد توسلت إليك بما فيه الكفاية.. ويبدو أنك مازلت تصر علي قتلي.

- أجل.. لابد من قتلك.

ويسحق الفيل النملة في شى من الغرور والكبرياء والغطرسة والعنف.. ويصرخ بأعلى صوته:

- لقد قتلتها.

-

مازال الطفل يبكي علي ذراع أمه بصوت عال فيما تحاول هي إسكاته بشتى الطرق.. ولكن

(*) كاتب سعودي.

دون جدوى.. حينئذ التفتت الى الحضور قائلة:
- أيها القوم.. أما فيكم من أحد يخنق هذا الطفل ويريحني منه؟
قام أحدهم وأطبق بكفيه على رقبة الطفل.. وبدأ في عملية الخنق حتى لفظ الطفل أنفاسه الأخيرة.. فتنفست الأم الصعداء.. وتمتمت في هدوء:
- لقد ارتحت الآن.

قصة قصيرة

دون جدوى.. حينئذ التفتت الى الحضور قائلة:

- أيها القوم.. أما فيكم من أحد يخنق هذا الطفل ويريحني منه؟

قام أحدهم وأطبق بكفيه على رقبة الطفل.. وبدأ في عملية الخنق حتى لفظ الطفل أنفاسه الأخيرة.. فتنفست الأم الصعداء.. وتمتمت في هدوء:

- لقد ارتحت الآن.

جمجمة الرحيق

غالية خوجة(*)

نفضتُ عن الورد والغيم أرقي.. فاندسّت المشاهد في التربة. وفي شتاء ستحرره الكلمات، نبتت أحداث قصة قديمة لن ترويها أنا الراوية ولن تبوح بها الشخصيات..

ذاكرة معنقدة في الكروم، تتشرنق حول نفسها. بعد هزّتَي ريح، ستغادر خيوطَها اللامعة، وترفرف بأجنحتها الملونة.

لماذا كل مسافات الزمن لاتتسع لفراشة؟

كنتُ أذكّر ذاكرتي بأنني أوصيتُها بألاّتحلّق كثيرا. لكنها رغم رهافتها ماكرة. دغدغتني فضحكتُ. ليتها ما شدّتْني من صوتي إلى أعماق أجهلها ولاتجهلني.

كان الفانوس خافتا على المركب، وفضة القمر تختلي بالموج المهاجر، وفراشتي لاتنوي العودة بنا.. السكون يهدر

والموج يتجاهل السكون وصمتي..

بينما ذاكرتي، نفختْ على الشراع لتوجّه البحر..

ومضينا..

روائح منعشة تجوب أرواحَ المعاني، تحزم برائقَها، وترميها في الفضاء المبلل، فيصير بعضها فصولا، وأخرى، غابات وجبالا، وغيرُها.. حواسَ بيضاء وحمراء وبنفسجية لاتلتقطها الطيور..

ندخل حزامَ الأشباح، فتتكسّر الأقدار خلفنا. أجزاء منها تتمسّك بالمركب.. وإذْ يمحو الفانوس الجهات، ببطء تنفلت الأجزاء و.. تغرق..

أجّرب الزفيرَ، الشهيق.. مازالت الحياة متشبثة بي.. وها هي مع كل زفرة تتشكّل فتاةً رمادية العينين، وضاءة السمات، ترتعش حين تقدّم النهار مذابا في كؤوس العصير.. أشرب، فتحذّرني الفراشة من اكمال الكأس.. ألفّ حلمي على خاتمي وخلسة أرجّه في الكأس وأناوله للحياة التي تُفرغه في المياه.. ظنون الملح تقبض على الخاتم وتُلبسه لاصبعة السرد..

يتزلزل البحر.. فأخلع أنايَ، أكحّلها بالجنون، وأجعل عينيّ أقراطها، ثمّ أزفّها للنشيد.. يطوي المشهد المركبَ، الموَج، والزمن..

لن تلمحوا على شواطىء القصة، غيرَ جمجمتي تمتصّ رحيقَها فراشة.

بعد ملايين السنين،

مّرت بتلك الشواطىء مدينة..

سكرَ الناس برائحة الغرابة المختمرة..

ودائخين حتى آخر سماء للدهشة كانوا يحدّقون بمسارات الفراشة التي غابت

(*) كاتبة سورية

جمجمة الرحيق

غاليـة خوجـة(*)

نفضتُ عن الورد والغيم أرقي.. فاندسّت المشاهد في التربة. وفي شتاء ستحرره الكلمات، نبتت أحداث قصة قديمة لن ترويها أنا الراوية ولن تبوح بها الشخصيات..

ذاكرة معنقدة في الكروم، تتشرنق حول نفسها. بعد هزّتَي ريح، ستغادر خيوطَها اللامعة، وترفرف بأجنحتها الملونة.

لماذا كل مسافات الزمن لاتتسع لفراشة؟

كنتُ أذكّر ذاكرتي بأنني أوصيتُها بألاّتحلّق كثيرا. لكنها رغم رهافتها ماكرة. دغدغتني فضحكتُ. ليتها ما شدّتْني من صوتي إلى أعماق أجهلها ولاتجهلني.

كان الفانوس خافتا على المركب، وفضة القمر تختلي بالموج المهاجر، وفراشتي لاتنوي العودة بنا.. السكون يهدر

والموج يتجاهل السكون وصمتي..

بينما ذاكرتي، نفختْ على الشراع لتوجّه البحر..

ومضينا..

روائح منعشة تجوب أرواحَ المعاني، تحزم برائقَها، وترميها في الفضاء المبلل، فيصير بعضها فصولا، وأخرى، غابات وجبالا، وغيرُها.. حواسَ بيضاء وحمراء وبنفسجية لاتلتقطها الطيور..

ندخل حزامَ الأشباح، فتتكسّر الأقدار خلفنا. أجزاء منها تتمسّك بالمركب.. وإذْ يمحو الفانوس الجهات، ببطء تنفلت الأجزاء و.. تغرق..

أجّرب الزفيرَ، الشهيق.. مازالت الحياة متشبثة بي.. وها هي مع كل زفرة تتشكّل فتاةً رمادية العينين، وضاءة السمات، ترتعش حين تقدّم النهار مذابا في كؤوس العصير.. أشرب، فتحذّرني الفراشة من اكمال الكأس.. ألفّ حلمي على خاتمي وخلسة أرجّه في الكأس وأناوله للحياة التي تُفرغه في المياه.. ظنون الملح تقبض على الخاتم وتُلبسه لاصبعة السرد..

يتزلزل البحر.. فأخلع أنايَ، أكحّلها بالجنون، وأجعل عينيّ أقراطها، ثمّ أزفّها للنشيد.. يطوي المشهد المركبَ، الموَج، والزمن..

لن تلمحوا على شواطىء القصة، غيرَ جمجمتي تمتصّ رحيقَها فراشة.

بعد ملايين السنين،

مّرت بتلك الشواطىء مدينة..

سكرَ الناس برائحة الغرابة المختمرة..

ودائخين حتى آخر سماء للدهشة كانوا يحدّقون بمسارات الفراشة التي غابت

(*) كاتبة سورية

قصة قصيرة

كالموجات في العمق.. ربما لتخطف الخاتم من الظنون، أو.. لتشكي وهمَها لاصبعة السرد..
كأنّ سكان المدينة تناثروا بين الرمال والحصى وأنفسهم..
تضاحكوا، وتراشقوا بالماء الداكن، ومنهم مَن سبح..
اقترب المساء من المكان. فهمّوا بالعودة إلى مدينة غائبة!
لم يتلألأ في ذلك السكون الليلي، سوي صدَفات قزُحيّة رمتْها فجأة أطياف لحظة قديمة..
الصدَفات تُبحر إلى الأقدام المبللة.. وحين تتخطّى أحاديثَ الشواطى، تستلقي تحت نخلات متوهّجة العتمة، تفتح أغطيتَها الكبيرة، فتملأ الموسيقى فراغات النجوم والقصة..
وتتزاحم في الجزيرة وَاحاتُ القصب.. صارت الصَدفاتُ أسرّة.. تمدّد الناس في أحضانها.
بعد ضبابَين مَن الرعشة والهدوء، حشد النوم أعضاءه من الأرض ودخل بلطف إلى الخلايا..
من أجساد لم يغادرها الضيَاع، تتفتق الأحلام عرائش ياسمين وحكايا.. تعبر المدنَ ولاتتوه بين الصحاري والجبال، ثمّ تعوم علي السماء وعلي البحر.. وبينما تنضفر مع لحية الموسيقا، يستيقظ القوم على صوت بعيد سيطلع من مغارة استحاثّ فيها الزمن، أو من كهف الأبجدية..
كانت الفراشة تهجر أعماقَ اللحظة مجرجرة نبوءة ما..
حاول كلّ فرد منهم النهوض من سريره، لكنّ الصدَفة أفرزتْ عليه أملاحها مذوّبة أضلاعه، همومه..، و.. لم يعد في الصدفات غير قلوب مزدحمة بجذور العرائش.. حيث الفراشة تلسع ياسمينات الأحلام والحكايا.. وريثما تغوص الألحان الخائفة في البحر..،
هبّت ألوان السحاب على الوعي، فاشتعلت النار في النار.. وانضاءت هوامش الرحيل..
كانت الأرواح تنحشر في طريق معلّقة بين السماء والسماء. لن أسمّيه اسراء ولاعروجا..
أرى روحي تخلّص لاوعيها من الازدحام..
وهالات نور تعبر اليه..
هناك لمَ يكن منه سوى هواء منُغّم..
وهنا لازال حلمه منسيًا في تلك العرائش..
أضع عينيّ في قلبه، وشَفتيه في الفانوس..
تنتشي الأقاويل.. وتنسحب إلى المركب..
بلهفة شريدة يضمّني .. فيتعثرّ الفضاء بظلّنا..
والصحوةُ تهرب من السرد إلى الصدفات إلى ورد نفض عنه جراحي..، وأطيافَ الذي ما انكتب..
قبل ملايين السنين،
زار الضياع والصبر المدينة..
وعندما رأيا ما رأيا من ظلم وقهر وفواحش، هاجر الصبر الى الأبد..
اكتست القلوب بالأضلاع. فاستيقظ الناس على ضياع ضاع فيهم وعاد معهم إلى المدينة..
لم تتلاشَ المشاهد..
فالفراشة وضعت نزيفَها في الفانوس،
الفانوسَ في جمجمتي.. وأحرقت أصبعةَ السرد.. كأنها بذلك تُرجع الذاكرةَ للأحداث..،
ورمادَ روحي إلى العناقيد...

قصة قصيرة

كالموجات في العمق.. ربما لتخطف الخاتم من الظنون، أو.. لتشكي وهمَها لاصبعة السرد.. كأنّ سكان المدينة تناثروا بين الرمال والحصى وأنفسهم..

تضاحكوا، وتراشقوا بالماء الداكن، ومنهم مَن سبح..

اقترب المساء من المكان. فهمّوا بالعودة إلى مدينة غائبة!

لم يتلألأ في ذلك السكون الليلي، سوي صدَفات قزُحيّة رمتْها فجأة أطياف لحظة قديمة..

الصدَفات تُبحر إلى الأقدام المبللة.. وحين تتخطّى أحاديثَ الشواطى، تستلقي تحت نخلات متوهّجة العتمة، تفتح أغطيتَها الكبيرة، فتملأ الموسيقى فراغات النجوم والقصة..

وتتزاحم في الجزيرة واَحاتُ القصب.. صارت الصَدفاتُ أسرّة.. تمدّد الناس في أحضانها.

بعد ضبابَين مَن الرعشة والهدوء، حشد النوم أعضاءه من الأرض ودخل بلطف إلى الخلايا.. من أجساد لم يغادرها الضياع، تتفتق الأحلام عرائش ياسمين وحكايا.. تعبر المدنَ ولاتتوه بين الصحاري والجبال، ثمّ تعوم علي السماء وعلي البحر.. وبينما تنضفر مع لحية الموسيقا، يستيقظ القوم على صوت بعيد سيطلع من مغارة استحاثّ فيها الزمن، أو من كهف الأبجدية..

كانت الفراشة تهجر أعماقَ اللحظة مجرجرة نبوءة ما..

حاول كلّ فرد منهم النهوض من سريره، لكنّ الصدَفة أفرزتْ عليه أملاحها مذوّبة أضلاعه، همومه..، و.. لم يعد في الصدفات غير قلوب مزدحمة بجذور العرائش.. حيث الفراشة تلسع ياسمينات الأحلام والحكايا.. وريثما تغوص الألحان الخائفة في البحر..،

هبّت ألوان السحاب على الوعي، فاشتعلت النار في النار.. وانضاءت هوامش الرحيل..

كانت الأرواح تنحشر في طريق معلّقة بين السماء والسماء. لن أسمّيه اسراء ولاعروجا..

أرى روحي تخلّص لاوعيها من الازدحام..

وهالات نور تعبر اليه..

هناك لمَ يكن منه سوى هواء منُغّم..

وهنا لازال حلمه منسيًا في تلك العرائش..

أضع عينيّ في قلبه، وشَفتيه في الفانوس..

تنتشي الأقاويل.. وتنسحب إلى المركب..

بلهفة شريدة يضمّني .. فيتعثرّ الفضاء بظلّنا..

والصحوةُ تهرب من السرد إلى الصدفات إلى ورد نفض عنه جراحي..، وأطيافَ الذي ما انكتب..

قبل ملايين السنين،

زار الضياع والصبر المدينة..

وعندما رأيا ما رأيا من ظلم وقهر وفواحش، هاجر الصبر الى الأبد..

اكتست القلوب بالأضلاع. فاستيقظ الناس على ضياع ضاع فيهم وعاد معهم إلى المدينة..

لم تتلاشَ المشاهد..

فالفراشة وضعت نزيفَها في الفانوس،

الفانوسَ في جمجمتي.. وأحرقت أصبعةَ السرد.. كأنها بذلك تُرجع الذاكرةَ للأحداث..، ورمادَ روحي إلى العناقيد...

متن الغياب:

لم يكن معي سوى وَهْم يمشي.. مبتعدا عن اهليليجية الأرض والنفوس، داخلا في الـ«أين».. مررتُ على قوم لايعرفون غير الصلاة على الشواطىء وفي جذوع الأشجار. فركعتُ وسجدتُ.. حتي نادتني الـ«أين».. .. وبينما تُسبّح أسمائي، اختلستْ عظامي نظرة الى الاستفهام الغائم..

الأين صارت مكانا ستزوره الآن السماوات..

الأين صارت لامكانا زارته أرواحي المنفلتة مني..

لم تُضيّع كلماتي البوصلة. والريح الغربية اشتدّتْ في النفس الغريبة..

لا الوقت يعتق النار..

لا النار تعتق بقايا العتمة..

لن أسمّي الذى رأيته ورآني..

ثمة أحلام نزفت عرائشُها تشير اليه...،

وهواجس تنتشي بالبحث عنا.. شيء من الذي لايرُى استكان لمفردات الوهم .. ومفرداته انغرست في عروقي.. فاندلعنا لهبا لاينام... تتسلّل عناقيد ناره إلى فوّهة يدخلها الغموض ليخرج منها كما يشَاء..

شئتُ أن يرتفع عزيف النار في الناي.. فرقص المجهول، وكأفعى هندية، تلوّى في الأساطير.. لسعة واحدة، والجهات تُسجّى في التوابيت..

لم نؤدِّ طقوس الجنازة..

لم تمُت نجوم النص...، وبحارهُ مازالت تهدر من كلمة بعيدة.. عَبرْنا الكلام..

فطاردتنا المعاني.. لم نأبه بها.. فقبّلتْ ظلالَنا..

حبوتُ مع الرماد الأخير للعزف.. صادفتُ روحي تنفض عنها الترابَ والبحيرات وأنا..

تعانقنا، فأجهشتْ.. وفي أحداقها ذابتَ الـ«أين» وذبتُ في ملكوت الغياب.

أجنحة الرؤيا ترفرف تحت جليدي...

اللازورد يستأذن أحوالي، فتسمح له بالعودة الى السماء..

وما أن تتراشق السماء مخيلّتي، حتى تظهر من جديد.. تتثاءب.. وترتدي شبيه ذاكرتي..

فتنزوي الأرض في: زمن قصيّ..، وعليٍّ تبكي.. أصرخ بها: ألاتكفيك جثتي، ففيهامن الخصب مايزيد عليك.. لم تمسح دمعها وتبسّمتْ... فنبتَ منَ شفاهها وهم «يشبههُ، قالت هديّتي لك.

اقترب الوهمُ من الوهم.. فارتعدت الريح، وباعدتْ بين المطرَيْن..

ليتني ما ضيّعتُ الأينَ وما ضيّعتنْي..

دوائر لولبية، تكشف عن نبضها وتستدعي الأعشاب للحريق..

على مقربة من أحلام سكرتْ، تجلس أحلام الحكايا ملوّحة للنار بالمَناديل وبريحان ما نسي أن يسترق رائحتي.. أقترب. فيجافيني وهمُه. أبتعد، فتنفث الحكايا زمّردَها على وجهي..

تلفّني بقماط النور وتضعني في صندوق..

يُظلم النّص، ويرتمي في النهر المشتعل..

يسحبني الصمت والخرير وغيم «لم تحبل به السماء... يتمايل الصندوق مع دراميةِ النهار..

والأين سلسال «يقود الماءَ ولايصل». نتأرجح فتدوخ الحروف ومعنى، معنى تصطدم بالنخلة، تتساقط المجازات رطبا جنيا.

وتعبرني. نتارجح.. كان الوهمُ يصطاد

متن الغياب:

لم يكن معي سوى وَهْم يمشي.. مبتعدا عن اهليليجية الأرض والنفوس، داخلا في الـ«أين».. مررتُ على قوم لايعرفون غير الصلاة على الشواطىء وفي جذوع الأشجار. فركعتُ وسجدتُ.. حتي نادتني الـ«أين».. .. وبينما تُسبّح أسمائي، اختلستْ عظامي نظرة الى الاستفهام الغائم..

الأين صارت مكانا ستزوره الآن السماوات..

الأين صارت لامكانا زارته أرواحي المنفلتة مني..

لم تُضيّع كلماتي البوصلة. والريح الغريبة اشتدّتْ في النفس الغريبة..

لا الوقت يعتق النار..

لا النار تعتق بقايا العتمة..

لن أسمّي الذى رأيته ورآني.. ثمة أحلام نزفت عرائشُها تشير اليه...، وهواجس تنتشي بالبحث عنا.. شيء من الذي لايرُى استكان لمفردات الوهم .. ومفرداته انغرست في عروقي.. فاندلعنا لهبا لاينام...، تتسلّل عناقيد ناره إلى فوّهة يدخلها الغموض ليخرج منها كما يشَاء..

شئتُ أن يرتفع عزيف النار في الناي.. فرقص المجهول، وكأفعى هنديةٍ، تلوّى في الأساطير.. لسعة واحدة، والجهات تُسجّى في التوابيت.. لم نؤدِّ طقوس الجنازة..

لم تمُت نجوم النص...، وبحارهُ مازالت تهدر من كلمة بعيدة.. عَبرْنا الكلام..

فطاردتنا المعاني.. لم نأبه بها.. فقبّلتْ ظلالَنا.. حبوتُ مع الرماد الأخير للعزف.. صادفتُ روحي تنفض عنها الترابَ والبحيرات وأنا.. تعانقنا، فأجهشتْ.. وفي أحداقها ذابتَ الـ«أين» وذبتُ في ملكوت الغياب.

أجنحة الرؤيا ترفرف تحت جليدي...

اللازورد يستأذن أحوالي، فتسمح له بالعودة الى السماء..

وما أن تتراشق السماء مخيلّتي، حتى تظهر من جديد.. تتثاءب.. وترتدي شبيه ذاكرتي..

فتنزوي الأرض في: زمن قصيّ...، وعليٍّ تبكي.. أصرخ بها: ألاتكفيك جثتي، ففيهامن الخصب مايزيد عليك.. لم تمسح دمعها وتبسَّمتْ... فنبتَ منَ شفاهها وهم «يشبههُ، قالت هديّتي لك.

اقترب الوهم من الوهم.. فارتعدت الريح، وباعدتْ بين المطرَيْن..

ليتني ما ضيّعتُ الأينَ وما ضيّعتنْي..

دوائر لولبية، تكشف عن نبضها وتستدعي الأعشاب للحريق..

على مقربة من أحلام سكرتْ، تجلس أحلام الحكايا ملوّحة للنار بالمَناديل وبريحان ما نسي أن يسترق رائحتي.. أقترب. فيجافيني وهمُه. أبتعد، فتنفث الحكايا زمرّدَها على وجهي..

تلفّني بقماط النور وتضعني في صندوق..

يُظلم النّص، ويرتمي في النهر المشتعل..

يسحبني الصمت والخرير وغيم «لم تحبل به السماء... يتمايل الصندوق مع دراميةٌ النهار..

والأين سلسال «يقود الماءَ ولايصل». نتأرجح فتدوخ الحروف ومعنى، معنى تصطدم بالنخلة، تتساقط المجازات رطبا جنيا. وتعبرني. نتارجح.. كان الوهمُ يصطاد

الأصداف، يكسر بعضها، فيرى لآلىء .. ويفتح بعضها.. فتمتصه اللآلى:
وهكذا حتى تُطبق الأرض شفتيها على النهر..
تحت المدائن يسير النهر ليلتقي بالنار، فيتزوجان..
بعد الزفاف تنُجب النار قلبي، والنهرُ زيزفونَ نبضي..
ليت اللازورد لم يفتح غطاء الصندوق..
فالسماء حين مدّتْ يدَها لتسحبني ذُعرتْ وهربتْ.. والنصُّ حين نظر إلي، ارتجف، أدمعت جراحه..، وصرخ في جراحي: ياكلماتها، كوني بردا وسلاما..
طارت الكلمات من الصندوق..
آه .. ليتني لم أصبح أملاح بحر، هلام نصّ..
آه.. بعدُ، روحي لمّا تجدني...
شابت الألفاظ..، لا لأنها رأت جمجمةَ الرحيق.. قُضيَ الأمر..
خلعت فصولي على الأشجار، فأثمرتْ.. حينها، عرف أنني لم أغادر رحمَ أميّ ولاضبابَ القصة.. فهمّ إلى هدوء ميت يبذر فيه الفوضى، ليحصدني...
رقصت حوله جماجمي.. فقفز حلمُه من الجدران وجثّا على صدره. تعرّقتْ كوابيسُه وجولّته بين أنفاسه ورئتُيه.. فأغمي على الصمت.. وبجنون ألقي بتفاصيله على السرير.. كانت حرارة جسدي تزُهر.. وضع رأسَه على ذاكرة الأشياء، وانطفأ..
اشتعالات «خفيّة تناوبتْ شيبَ الألفاظ..، ولفّت ظلالها الشقراء على أنزفتي، وعلى أهزوجة طريق، يوماً، كنّا فيها..

أعاده الانطفاء إلى حواسه. بينما ذاكراته مازالت تهرب من السيارات، تعبر الحديقة، وتتجه الي تلك الطريق... ربما لتُحصي قطرات المطر التي بللّتنا منذ سنوات، أو لتوقظ مشهدا مدفونا في الوريد.. يجلس قرب مصباح ليليّ نُصب على سور الحديقة.. فيتبخّر أرقُه من جلده، ويقفز إلى المصباح، يهزّ أغصانَ الصنوبرَ، فتنتعش المسافة برائحة غريبة.. تغُبّش الرائحة، ومن سُرّتها يلمح أرَقَه يُدلّي قدمَيْه..
من يومها لم يرجع الظلامُ إلى العطر، ولم ينتظر المشهد.. هاهو يرفع ستارته عن اللحظات الماضية، فينحني الزمن الصاعد إلى «قاسيون» ويُعَرّج اليه..
وراء المشهد،
تتحرك أنفاسُهما. أصابعه الراعشة تدغدغ حلمات السكون.. وأنينُها يقطف شهوة النبيد، ويوشك على مغادرة المعطف.. لكنّه لايُلاوح أعضاءَ الماء.. الماء كسر النوافذ وملأ الغرفة المتخمة بالدخان والسواد..
قيل: دخل رجال الاطفاء، فلم يجدوا على السرير غير عظام متفحّمة، وكُتب لم تحترق أحلامهُا، وروح تحتضن كلمة زرقاء وتطير الى النص..
نداء «مجنون» يحترق.. أحاول إطفاءَ نبراته المزروعة في عروقي. كلّما لامس الماءُ النداءَ، تشجّرا في جسدي وأصبحنا غابات رماديةً، جذورها مستوطنة الغيم، ولامنتهاها يَسْري إلى لامنتهاي..
هناك في منعطف الغرابة، حيث لم يعد ارتفاع

الأصداف، يكسر بعضها، فيرى لآلىء .. ويفتح بعضها.. فتمتصه اللآلى:
وهكذا حتى تُطبق الأرض شفتَيها على النهر..
تحت المدائن يسير النهر ليلتقي بالنار، فيتزوجان..
بعد الزفاف تنُجب النار قلبي، والنهرُ زيزفونَ نبضي..
ليت اللازورد لم يفتح غطاء الصندوق..
فالسماء حين مدّتْ يدَها لتسحبني ذُعرتْ وهربتْ.. والنصُّ حين نظر إلي، ارتجف، أدمعت جراحه..، وصرخ في جراحي: ياكلماتها، كوني بردا وسلاما..
طارت الكلمات من الصندوق..
آه .. ليتني لم أصبح أملاح بحر، هلام نصّ..
آه.. بعدُ، روحي لمّا تجدني...
شابت الألفاظ..، لا لأنها رأت جمجمةَ الرحيق.. قُضيَ الأمر..
خلعت فصولي على الأشجار، فأثمرتْ.. حينها، عرف أنني لم أغادر رحمَ أميّ ولاضبابَ القصة.. فهمّ إلى هدوء ميت يبذر فيه الفوضى، ليحصدني...
رقصت حوله جماجمي.. فقفز حلمُه من الجدران وجثا على صدره. تعرّقت كوابيسُه وجولْته بين أنفاسه ورئتَيه.. فأغمي على الصمت.. وبجنون ألقي بتفاصيله على السرير.. كانت حرارة جسدي تزُهر.. وضع رأسَه على ذاكرة الأشياء، وانطفأ..
اشتعالات «خفيّة تناوبتْ شيبَ الألفاظ..، ولفّت ظلالها الشقراء على أنزفتي، وعلى أهزوجة طريق، يوماً، كنّا فيها..

أعاده الانطفاء إلى حواسه. بينما ذاكراته مازالت تهرب من السيارات، تعبر الحديقة، وتتجه الي تلك الطريق... ربما لتُحصي قطرات المطر التي بللّتنا منذ سنوات، أو لتوقظ مشهدا مدفونا في الوريد.. يجلس قرب مصباح ليليّ نُصب على سور الحديقة.. فيتبخّر أرقُه من جلده، ويقفز إلى المصباح، يهزّ أغصانَ الصنوبرَ، فتنتعش المسافة برائحة غريبة.. تغُبّش الرائحة، ومن سُرّتها يلمح أرَقَه يُدلّيِ قدمَيْه..
من يومها لم يرجع الظلامُ إلى العطر، ولم ينتظر المشهد.. هاهو يرفع ستارته عن اللحظات الماضية، فينحني الزمن الصاعد إلى «قاسيون» ويُعّرج اليه..
وراء المشهد،
تتحرك أنفاسُهما. أصابعه الراعشة تدغدغ حلمات السكون.. وأنينُها يقطف شهوة النبيد، ويوشك على مغادرة المعطف.. لكنّه لايُلاوح أعضاءَ الماء.. الماء كسر النوافذ وملأ الغرفة المتخمة بالدخان والسواد..
قيل: دخل رجال الاطفاء، فلم يجدوا على السرير غير عظام متفحّمة، وكُتب لم تحترق أحلامهُا، وروح تحتضن كلمة زرقاء وتطير الى النص..
نداء «مجنون» يحترق.. أحاول إطفاءَ نبراته المزروعة في عروقي. كلّما لامس الماءُ النداءَ، تشجّرا في جسدي وأصبحنا غابات رماديةٌ، جذورها مستوطنة الغيم، ولامنتهاها يَسْري إلى لامنتهاي..
هناك في منعطف الغرابة، حيث لم يعد ارتفاع

فوق الارتفاع أزهر النص مكانا لايزوره غير
الموتى الذين ستُفرج عنهم الأرض والكلمات..
رياح البحر البعيدة تزرقّ وتخضّر وتشدّ
الموتى من التراب والظلمة والزمن المهجور.
وحين يصل الحشد إلى بوّابات الحلم العظيمة
يجدون الأعمدة تتلوّى داخل المعبد المبني من
صخور بنفسجية عتقت العزلة والسكون
وملامح من مروا من هنا.
الصخور المشرفة على موج يتباوح، ترى
الحشدَ فتنقلب مرايا.. واذْ تعكس أعماقَ الموتى،
يتزلزل رأسي وتغور فيه جبال ذاكرتي
والمدى........، يهوي العالم، فتبتلعنا
جمجمتي. تتهشم المرايا، ولاتخدش الهياكل
العظمية المتزاحمة في مساهدة السرد والألم
وأصوات الخير وما أفرجت عنه المرايا..
كل شيء تسرب معي الى داخلي..
انزاحت الصخور عن نفق ستسير فيه القصة..
أظهر البنفسج مايُخفيه الصدى..
بدأت العتمة تخلع وجوههَاحتى شفت بلورات
الرمل وبان اللامقروء..
غربة مترهبنة أرهبت الآتي، فاحتمى
بغديرناري تغتسل فيه فتاة مجهولة —
يتعانقان، فيتراشق النور ظليهما.. يداعب
البنفسج أشلاءه البرية وأروقة السحب معهما
في حب عميق... عميق... تلتسع النشوة، فيمطر
الغديرُ الناريّ جسَدْيهما.. ويعود الى مجرى
كان يرقص فيه نهر قديم...
تتسع إضاءة المعاني وتجرفنا إلى حيّز آخر..
لم ترضع الزلزلة سوى أجنتها ورياح ما مسّتْ
أنقاضُها ذاك المعبدَ المزركش بأرواح غير
مفهومة وبحناجر تُؤوّل ألوانا ستتشكّل..
أجراسُه التي قُرعت منذ الأزل، ماتزال ألحانها
مشتّتة بين جدرانه والأودية والجبال والرمل
المسترخي على شواطىء بحر كان ولم يكن..
للموج اللطيف نكهة الحلم الهارب من
التصوير..، ورائحةُ الكروم المتغامزة مع رطوبة
الفجر والنغم..
وراء الموج والشفَق والكلام اللامكتوب،
ألمحُ سؤالا ينفلت الآن من الجدران المُغبرة
بالفصول والهدير والصمت المحروق
بأمطاري..
السؤال يصير قماطا لقلبي الذي يُجرّب تحريكَ
ذراعَيْه وبحريّة أكبر، يهسهس قلبي ثمّ يفتح
عيونَه مُهجئا: ماذا يحدث لو أنّ الأموات طرقوا
أبواب الأحياء..؟..
يتصدّع الاستفهام ويعطي إشارة للأرض،
فتوقظ موتاها..، وترمي نفسَها في بحيرة
تغلي الوقتَ فاصلةً نُويّاته عن حبّاته، تحرق
القشورَ، وتغرس الهُلاَم في أصابعَي لأصقله..
وأنا وله للموتى..
الدبيب ملأ الفضاء. ذُعرت البلاد ولم تعد تفكّر
بالحروب ولابالتجارة ولابـ«اليورو» أو
بالوحدة العربية المحنّطة في أحد المتاحف
العتيقة..
الدبيب يتواطأ مع الدبيب..
غزا الموتى المدائن..
لم تُفلح في تمويتهم ثانية إلاّ القنابل المنّومة،
لاصواريخ «سكود» ولاالقنابل النوويّة..
وعندما ثبتتْ مناعةُ الأموات، لجأ الصهاينة
لاغرائهم بالفتيات الحسناوات، بالمال،

فوق الارتفاع أزهر النص مكانا لايزوره غير الموتى الذين ستُفرج عنهم الأرض والكلمات.. رياح البحر البعيدة تزرقّ وتخضّر وتشدّ الموتى من التراب والظلمة والزمن المهجور.
وحين يصل الحشد إلى بوّابات الحلم العظيمة يجدون الأعمدة تتلوّى داخل المعبد المبني من صخور بنفسجية عتقت العزلة والسكون وملامح من مروا من هنا.
الصخور المشرفة على موج يتباوح، ترى الحشدَ فتنقلب مرايا.. واذْ تعكس أعماقَ الموتى، يتزلزل رأسي وتغور فيه جبال ذاكرتي والمدى........، يهوي العالم، فتبتلعنا جمجمتي. تتهشم المرايا، ولاتخدش الهياكل العظمية المتزاحمة في مساهدة السرد والألم وأصوات الخير وما أفرجت عنه المرايا..
كل شيء تسرب معي الى داخلي..
انزاحت الصخور عن نفق ستسير فيه القصة..
أظهر البنفسج مايُخفيه الصدى..
بدأت العتمة تخلع وجوههَاحتى شفت بلورات الرمل وبان اللامقروء..
غربة مترهبنة أرهبت الآتي، فاحتمى بغديرناري تغتسل فيه فتاة مجهولة — يتعانقان، فيتراشق النور ظليهما.. يداعب البنفسج أشلاءه البرية وأروقة السحب معهما في حب عميق... عميق... تلتسع النشوة، فيمطر الغديرُ الناريّ جسَدْيهما.. ويعود الى مجرى كان يرقص فيه نهر قديم...
تتسع إضاءة المعاني وتجرفنا إلى حيّز آخر..
لم ترضع الزلزلة سوى أجنتها ورياح ما مسّتْ أنقاضُها ذاك المعبدَ المزركش بأرواح غير مفهومة وبحناجر تُؤوّل ألوانا ستتشكّل..
أجراسُه التي قُرعت منذ الأزل، ماتزال ألحانها مشتّتة بين جدرانه والأودية والجبال والرمل المسترخي على شواطىء بحر كان ولم يكن..
للموج اللطيف نكهة الحلم الهارب من التصوير..، ورائحةُ الكروم المتغامزة مع رطوبة الفجر والنغم..
وراء الموج والشفَق والكلام اللامكتوب، ألمحُ سؤالا ينفلت الآن من الجدران المُغبرة بالفصول والهدير والصمت المحروق بأمطاري..
السؤال يصير قماطا لقلبي الذي يُجرّب تحريكَ ذراعَيْه وبحريّة أكبر، يهسهس قلبي ثمّ يفتح عيونَه مُهجئا: ماذا يحدث لو أنّ الأموات طرقوا أبواب الأحياء..؟..
يتصدّع الاستفهام ويعطي إشارة للأرض، فتوقظ موتاها..، وترمي نفسَها في بحيرة تغلي الوقتَ فاصلةً نُويّاته عن حبّاته، تحرق القشورَ، وتغرس الهُلاَم في أصابعَي لأصقله.. وأنا وله للموتى..
الدبيب ملأ الفضاء. ذُعرت البلاد ولم تعد تفكّر بالحروب ولابالتجارة ولابـ«اليورو» أو بالوحدة العربية المحنّطة في أحد المتاحف العتيقة..
الدبيب يتواطأ مع الدبيب..
غزا الموتى المدائن..
لم تُفلح في تمويتهم ثانية إلاّ القنابل المنّومة، لاصواريخ «سكود» ولاالقنابل النوويّة..
وعندما ثبتتْ مناعةُ الأموات، لجأ الصهاينة لاغرائهم بالفتيات الحسناوات، بالمال،

والمناصب.. ورمى الأمريكان بأمريكا في البحر، ريثما تتمّ المقايضة..
الأرواح المتحركة بثقة وتؤدة، تدخل المسجد الأقصى وتصلّي. فيباغتها المسلّحون.. كلّ رصاصة انطلقت، سقطت بين أقدام الجندي الذي أطلقها.. الرصاص فقدَ أصواته ومناوشاته. ودهشتُه الصدئة علت الوجوهَ والعظامَ، ورجفتُها أماتت الأغلبيّةَ..
أنهت الأرواح صلاتَها، ولفّتْ بالنيازك خصورَها صارخة «الله أكبر».. أيادي الأرواح شهُبٌ تدور في المجرّة وتغوص في زنّار النيازك، فتمتلىء بحجارتها.. وقبل أن ترميها على الجنود المذعورين، تُصيبهم حجارة أخرى.
تتلفّت الأرواح. كان المسجد الأقصى محمولا بأجنحة ملائكيّة يُشاركها دون أن ينقص منه حجر واحد..
لتّوها كانت الأرض تحرق الجثث وتلقي باشمئزاز رمادَها خارج المجرّة..
بينما جذور الغيم التصقت أكثر بالتراب والأرواح وذاتي الموشكة على الخروج من جمجمتي...

والمناصب.. ورمى الأمريكان بأمريكا في البحر، ريثما تتمّ المقايضة..
الأرواح المتحركة بثقة وتؤدة، تدخل المسجد الأقصى وتصلّي. فيباغتها المسلّحون.. كلّ رصاصة انطلقت، سقطت بين أقدام الجندي الذي أطلقها.. الرصاص فقدَ أصواته ومناوشاته. ودهشتُه الصدئة علت الوجوهَ والعظامَ، ورجفتُها أماتت الأغلبيّةَ..
أنهت الأرواح صلاتَها، ولفّتْ بالنيازك خصورَها صارخة «الله أكبر».. أيادي الأرواح شهُبٌ تدور في المجرّة وتغوص في زنّار النيازك، فتمتلىء بحجارتها.. وقبل أن ترميها على الجنود المذعورين، تُصيبهم حجارة أخرى. تتلفّت الأرواح. كان المسجد الأقصى محمولا بأجنحة ملائكيّة يُشاركها دون أن ينقص منه حجر واحد..
لتّوها كانت الأرض تحرق الجثث وتلقي باشمئزاز رمادَها خارج المجرّة..
بينما جذور الغيم التصقت أكثر بالتراب والأرواح وذاتي الموشكة على الخروج من جمجمتي...

الرحـــيل

د/ هدى النعيمي(*)

أنتظر عودتكَ. القصة التي بدأناها سويا، التي نسجنا أحداثها ورسمنا ملامح شخصياتها، وتركنا لها مساحة من الحرية حتى تتمرد علينا، تشق لنفسها دروبا غير ماقدرنا وانتوينا. خلافاتنا الفكرية حول تطور الأحداث، ختام النهايات، إنفساح الرؤية، جدتها، بكارتها، طبيعتها التي أسميتها جرأة تجرح المألوف، تخدشه، تجعله ينز تراكماته من الدم والصديد. وقفاتنا المستعصية عندما تعترض مجرى نهرنا المتدفق من السرد، الجنادل والصخور. عندما يهزمنها عناد الحدث وكبرياء الشخصيات، عندما تكاد الرؤية تغيب وتتفرع، ويتوه منا المجرى الأصيل ليتفرع ويتشتت وتتنداح مياهه في القفار.. لغة خطاب شعري مكثف، موح، ثورتك وسخريتك من كل ما سودناه من صفحات. نحن لم نفعل شيئا سوى ترديدما قرأناه من قبل.. نحن لم ننطلق خطوة أبعد عن المتعارف والمألوف. مازال في داخلنا رقيب نخشاه.. قيد يلذ لنا أن نتألم من قسوة قبضته مع أنه غير محكوم الرتاج.. هكذا كنت تردد دائما، ثم وبحركة مباغتة تقذف بالأوراق في فضاء الحجرة فتتطاير متناثرة، متباعدة، وعلى غير سابق اتفاق، تجذبني من يدي، تطلب مني أن نسافر بعيدا عن صخب المدينة.. تمارس عشقك الأبدى للشواطىء والرمال وأمواج البحر. تقول: البحر هو الحياة، هو الحرية، هو الإنطلاق بلاضوابط أو قيود حيث تتحرر من كل مايكبلنا من أغلال وادعاءات،من تطاحن يومي، من تفلسف لاينتهي، وتنظير لكل ما هو بديهي. تقول: دعينا ننفض عن عقولنا وهم الحكمة واحتكار المعرفة وأحادية الرأي.. أن نبتعد ولو قليلا عن نفاقنا - خبز حياتنا اليومي - وأن نخجل ولو قليلا من تضخيمنا لذواتنا ومن إدانتنا الكاملة وأحكامنا العامة على الآخرين. أن نحاول أن نرى الأشياء ولو لمرة واحدة على حقيقتها، فنعرف معنى المواجهة ومعنى الكفاح ومعنى البطولة، وأن ندرك أن شرفنا الحقيقي، مغزي حملنا للأمانة، إنما يتأتى بمواجهتنا الحقيقية لأنفسنا دون اختلاق حجب أو ستائر أو ضباب. أن نترك أنفسنا أحرارا لهذه الطبيعة التي تحيط بنا، وأن نرهف السمع جيدا لحركة هذه الأمواج التي تتدافع نحونا رخوة هنية، ندية، مرة. ومصطخبة مرات. وأن نتذكر كم حمل هذه الأسر الفاتن في جوفه، وفوق سطحه من قصص وصراع وبطولات، وكم جذب سحره وغضبه أفئدة العديدين ممن

(*) كاتبة قطرية.

الرحــيل

د/ هدى النعيمي (*)

أنتظر عودتكَ. القصة التي بدأناها سويا، التي نسجنا أحداثها ورسمنا ملامح شخصياتها، وتركنا لها مساحة من الحرية حتى تتمرد علينا، تشق لنفسها دروبا غير ماقدرنا وانتوينا. خلافاتنا الفكرية حول تطور الأحداث، ختام النهايات، إنفساح الرؤية، جدتها، بكارتها، طبيعتها التي أسميتها جرأة تجرح المألوف، تخدشه، تجعله ينز تراكماته من الدم والصديد. وقفاتنا المستعصية عندما تعترض مجرى نهرنا المتدفق من السرد، الجنادل والصخور. عندما يهزمنها عناد الحدث وكبرياء الشخصيات، عندما تكاد الرؤية تغيب وتتفرع، ويتوه منا المجرى الأصيل ليتفرع ويتشتت وتتنداح مياهه في القفار.. لغة خطاب شعري مكثف، موح، ثورتك وسخريتك من كل ما سودناه من صفحات. نحن لم نفعل شيئا سوى ترديدما قرأناه من قبل.. نحن لم ننطلق خطوة أبعد عن المتعارف والمألوف. مازال في داخلنا رقيب نخشاه.. قيد يلذ لنا أن نتألم من قسوة قبضته مع أنه غير محكوم الرتاج.. هكذا كنت تردد دائما، ثم وبحركة مباغتة تقذف بالأوراق في فضاء الحجرة فتتطاير متناثرة، متباعدة، وعلى غير سابق اتفاق، تجذبني من يدي، تطلب مني أن نسافر بعيدا عن صخب المدينة.. تمارس عشقك الأبدى للشواطىء والرمال وأمواج البحر. تقول: البحر هو الحياة، هو الحرية، هو الإنطلاق بلاضوابط أو قيود حيث تتحرر من كل مايكبلنا من أغلال وادعاءات،من تطاحن يومي، من تفلسف لاينتهي، وتنظير لكل ما هو بديهي. تقول: دعينا ننفض عن عقولنا وهم الحكمة واحتكار المعرفة وأحادية الرأي.. أن نبتعد ولو قليلا عن نفاقنا - خبز حياتنا اليومي - وأن نخجل ولو قليلا من تضخيمنا لذواتنا ومن إدانتنا الكاملة وأحكامنا العامة على الآخرين. أن نحاول أن نرى الأشياء ولو لمرة واحدة على حقيقتها، فنعرف معنى المواجهة ومعنى الكفاح ومعنى البطولة، وأن ندرك أن شرفنا الحقيقي، مغزي حملنا للأمانة، إنما يتأتى بمواجهتنا الحقيقية لأنفسنا دون اختلاق حجب أو ستائر أو ضباب. أن نترك أنفسنا أحرارا لهذه الطبيعة التي تحيط بنا، وأن نرهف السمع جيدا لحركة هذه الأمواج التي تتدافع نحونا رخوة هنية، ندية، مرة. ومصطخبة مرات. وأن نتذكر كم حمل هذه الأسر الفاتن في جوفه، وفوق سطحه من قصص وصراع وبطولات، وكم جذب سحره وغضبه أفئدة العديدين ممن

(*) كاتبة قطرية.

قصة قصيرة

وقعوا في شباك هواه. وأن نتأمل تدافع أمواجه المتلاحقة نحو الشاطىء كقطيع من الخراف، وأن نمعن النظر في سكونه وإظلامه في الليل فنخر ساجدين لعظمته وجبروته. أن نتمثل أنفسنا فيه، نفس القسوة والجبروت والغطرسة، كما ترى فيه أنفسنا حالمين، واعدين، نضج بالبهجة والنقاء.. تقول وأنت تُحبِّك الشال حول كتفي، وتحتضنني بعينيك، وتسوي خصلات شعري المتناثرة من عبث نسيم البحر الليلي: لم لا نكمل جلستنا في شرفة الشاليه، فما أحوجنا إلى قدحين من الشاي؟.. من عبق المحبة وظلال النشوة التى يمنحك إياها من يشاركك متعتك العقلية، من وشوشات البحر. وإضاءات السفن التي تظهر ثم تختفي فى الأفق.. تتولد فكرة رواية جديدة. رواية تتحدث عن قصة البحث عن رواية، الهجرة إلى غير المألوف كما أسماها روائى عربى، الإبحار إلى أرض بكر، إلى جزر لم تطأها قدمان، محاولة اكتشاف الذات بعيدا عن صخب المدن، مواجهة الإنسان لنفسه دون مقولات مسبقة، دون أحكام إدانة جاهزة، دون قيود استسلمنا لها طواعية، دون مستنقعات يلذ لنا أن نعزف فيها ببطء وهوادة، ودون عويل أو صراخ أعجبتك الفكرة وتحمست لها كعادتك وأنت تظفر بالفرحة المبتغاة. البدء من الأصل. في مكان ناء مهجور غابة أو جزيرة، نستيقظ على أصوات الطيور، وصوت ارتطام الماء بالصخور، نتأمل الطبيعة العذراء وهي تستقبلنا على صدرها الدافىء الحنون، نجوس خلال شعابها ووديانها وقد تحررنا من كل القيود، نتأمل ما بداخلنا من طهر ونقاء، نتخلص رويدا رويدا من كل ما لطخنا به أنفسنا من موبقات، نعود من جديد أبرياء، نعشق الطبيعة والإنسان، نحلم بعالم أكثر سموا ورقيا، عالم يمجد الحب، ويعلي من شأن كل ماهو نبيل وعظيم خالد في كائناته ومخلوقاته. تضيف ساخرا: ثم نستيقظ على أصوات مشاجرة الجيران وارتفاع صوت الكاسيت وصخب موسيقاه.. تلمح نظرة العتاب الحانق في عيني فتسرع ضاحكا، تحتويني بين ذراعيك وتقول: أليست نهاية ساخرة، كما هو دأب الحياة؟

أتأمل الصورة التي تجمعني وإياك وأنا في ثوب الزفاف.. أتأمل صورتك التي يحيطها في جانبها الشريط الأسود. أرى لمعة عينيك وابتسامتك التى لم تفارقك يوما. أفض بيد مرتعشة الصندوق المغلق الذي أتوا به إلي منذ عام.. وقالوا هذا ماتبقى من أشيائه... أرى الساعة الأثيرة لديك والتي أهديتها لك يوم خطبتنا.. الخطاب الذي أرسلته إليك حاويا أول قصة قصيرة لي والذي تندرت فيه على بعض أخطائي الإملائية، والذي كان يحلولك التلويح به أمامي لتثير غيظي حتى تدفعنى إلى الابتسام. الصورة التى تجمعنا سويا ونحن على شاطىء البحر نتقاذف بالرمال. قالوا هذا ماتبقى منك. لكننى أشعر أن كل ماهو منك يعيش بداخلي، يسري فى دمي، يسكنني دوما. لذا فإنني أحيا منتظره عودتك. ومهما تباعد رحيلك، سأجلس هنا على الشاطىء أتأمل الضوء الغارب، وأرهف السمع لصخب الموج، وأحبس الدمع وأنتظر عودتك.. أنتظر عودتك.. أنتظر عودتك.

وقعوا في شباك هواه. وأن نتأمل تدافع أمواجه المتلاحقة نحو الشاطىء كقطيع من الخراف، وأن نمعن النظر في سكونه وإظلامه في الليل فنخر ساجدين لعظمته وجبروته. أن نتمثل أنفسنا فيه، نفس القسوة والجبروت والغطرسة، كما ترى فيه أنفسنا حالمين، واعدين، نضج بالبهجة والنقاء.. تقول وأنت تُحبِّك الشال حول كتفي، وتحتضنني بعينيك، وتسوي خصلات شعري المتناثرة من عبث نسيم البحر الليلي: لم لا نكمل جلستنا في شرفة الشاليه، فما أحوجنا إلى قدحين من الشاي؟.. من عبق المحبة وظلال النشوة التى يمنحك إياها من يشاركك متعتك العقلية، من وشوشات البحر. وإضاءات السفن التي تظهر ثم تختفي في الأفق.. تتولد فكرة رواية جديدة. رواية تتحدث عن قصة البحث عن رواية، الهجرة إلى غير المألوف كما أسماها روائي عربي، الإبحار إلى أرض بكر، إلى جزر لم تطأها قدمان، محاولة اكتشاف الذات بعيدا عن صخب المدن، مواجهة الإنسان لنفسه دون مقولات مسبقة، دون أحكام إدانة جاهزة، دون قيود استسلمنا لها طواعية، دون مستنقعات يلذ لنا أن نعزف فيها ببطء وهوادة، ودون عويل أو صراخ أعجبتك الفكرة وتحمست لها كعادتك وأنت تظفر بالفرحة المبتغاة. البدء من الأصل. في مكان ناء مهجور غابة أو جزيرة، نستيقظ على أصوات الطيور، وصوت ارتطام الماء بالصخور، نتأمل الطبيعة العذراء وهي تستقبلنا على صدرها الدافىء الحنون، نجوس خلال شعابها ووديانها وقد تحررنا من كل القيود، نتأمل ما بداخلنا من طهر ونقاء، نتخلص رويدا رويدا من كل ما لطخنا به أنفسنا من موبقات، نعود من جديد أبرياء، نعشق الطبيعة والإنسان، نحلم بعالم أكثر سموا ورقيا، عالم يمجد الحب، ويعلي من شأن كل ماهو نبيل وعظيم خالد في كائناته ومخلوقاته. تضيف ساخرا: ثم نستيقظ على أصوات مشاجرة الجيران وارتفاع صوت الكاسيت وصخب موسيقاه.. تلمح نظرة العتاب الحانق في عيني فتسرع ضاحكا، تحتويني بين ذراعيك وتقول: أليست نهاية ساخرة، كما هو دأب الحياة؟

أتأمل الصورة التي تجمعني وإياك وأنا في ثوب الزفاف.. أتأمل صورتك التي يحيطها في جانبها الشريط الأسود. أرى لمعة عينيك وابتسامتك التى لم تفارقك يوما. أفض بيد مرتعشة الصندوق المغلق الذي أتوا به إلي منذ عام.. وقالوا هذا ماتبقى من أشيائه... أرى الساعة الأثيرة لديك والتي أهديتها لك يوم خطبتنا.. الخطاب الذي أرسلته إليك حاويا أول قصة قصيرة لي والذي تندرت فيه على بعض أخطائي الإملائية، والذي كان يحلولك التلويح به أمامي لتثير غيظي حتى تدفعنى إلى الابتسام. الصورة التى تجمعنا سويا ونحن على شاطىء البحر نتقاذف بالرمال. قالوا هذا ماتبقى منك. لكننى أشعر أن كل ماهو منك يعيش بداخلي، يسري فى دمي، يسكنني دوما. لذا فإنني أحيا منتظره عودتك. ومهما تباعد رحيلك، سأجلس هنا على الشاطىء أتأمل الضوء الغارب، وأرهف السمع لصخب الموج، وأحبس الدمع وأنتظر عودتك.. أنتظر عودتك.. أنتظر عودتك.

الغرغرينيا

محمد الكاظم(*)

ماحدث في البدايه:

دخل رجل إلى بيته وهو متعب وينضح عرقا. وعلى يديه آثار خدوش داميه. وكان يحمل قطا أسود في ذيله نقطة بيضاء.. توجه بصمت إلى المطبخ ووضع القط على الأرضية...... وبعد ساعة خرج مسرعا لينادي زوجته..

– انظري ماذا فعل هذا العفريت الصغير ما ان وضعته على أرضية المطبخ حتى فتح عينيه، ورفع شاربيه وأمسك بالفار الاول وقتله ثم امسك بالفار الثاني وقتله ثم امسك بالفار الثالث وقتله ثم امسك بالفار الرابع وقتله ثم أمسك بالفار الخامس وقتله!.

رفعت المرأة حاجبيها غير مصدقة وخرجت..

ماحدث بعد ذلك:

ذهبت المرأة لجارتها وقالت لها: اسمعي ولاتقولي لاحد لقد دخل علي زوجي بقط اسود في ذيله نقطة بيضاء، وما ان وضعه على الارضية حتى فتح عينيه ورفع شاربيه وامسك بالفأر الأول وقتله ثم أمسك بالفأر الثاني وقتله ثم امسك بالفار الثالث وقتله ثم امسك بالفأر الرابع وقتله ثم امسك بالفار الخامس وقتله!

رفعت الجارة حاجبيها غير مصدقة، وخرجت..

عند باب البيت قابلت الجارة زوجها وهو معروق الوجه محمر العينين. أخذت منه البطيخة التي يحملها وقالت له: هل تعلم أن جارنا قد دخل على زوجته بقط أسود في ذيله نقطة بيضاء، ما ان وضعه على الارضية حتى فتح عينيه ورفع شاربيه واسك بالفأر الأول وقتله ثم امسك بالفأر الثاني وقتله ثم أمسك بالفار الثالث وقتله ثم امسك بالفار الرابع وقتله ثم أمسك بالفأر الخامس وقتله!

فتح الزوج فمه ورفع حاجبيه غير مصدق، وخرج.

توجّه الجار فورا إلى المقهى التي كانت تزحم بالدخان والثرثرة العقيمة، انتحى بأصدقائه جانبا بعد أن قطع عليهم مباراة الدومينو وقال لهم بصوت هامس: هل تعلمون أن جاري قد دخل على زوجته بقط أسود في ذيله نقطة بيضاء، وما ان وضعه على الأرضية حتى فتح عينيه ورفع شاربيه وأمسك بالفأر الاول وقتله ثم أمسك بالفأر الثاني وقتله ثم أمسك بالفأر الثالث وقتله ثم أمسك بالفأر الرابع وقتله ثم أمسك بالفأر الخامس وقتله!

رفع الرجال حواجبهم غير مصدقين وخرجوا، وعاد كل منهم إلى بيته بقط أسود في ذيله نقطة بيضاء.

وفي أثناء ذلك سمع أحد المخبرين بالقصة من

(*) كاتب عراقي

الغرغرينيا

محمد الكاظم(*)

ماحدث في البدايه:
دخل رجل إلى بيته وهو متعب وينضح عرقا. وعلى يديه آثار خدوش داميه. وكان يحمل قطا أسود في ذيله نقطة بيضاء.. توجه بصمت إلى المطبخ ووضع القط على الأرضية...... وبعد ساعة خرج مسرعا لينادي زوجته..
– انظري ماذا فعل هذا العفريت الصغير ما ان وضعته على أرضية المطبخ حتى فتح عينيه، ورفع شاربيه وأمسك بالفار الاول وقتله ثم امسك بالفار الثاني وقتله ثم امسك بالفار الثالث وقتله ثم امسك بالفار الرابع وقتله ثم أمسك بالفار الخامس وقتله!.
رفعت المرأة حاجبيها غير مصدقة وخرجت..
ماحدث بعد ذلك:
ذهبت المرأة لجارتها وقالت لها: اسمعي ولاتقولي لاحد لقد دخل علي زوجي بقط اسود في ذيله نقطة بيضاء، وما ان وضعه على الارضية حتى فتح عينيه ورفع شاربيه وامسك بالفأر الأول وقتله ثم أمسك بالفأر الثاني وقتله ثم امسك بالفار الثالث وقتله ثم امسك بالفأر الرابع وقتله ثم امسك بالفار الخامس وقتله!
رفعت الجارة حاجبيها غير مصدقة، وخرجت.. عند باب البيت قابلت الجارة زوجها وهو معروق الوجه محمر العينين. أخذت منه البطيخة التي يحملها وقالت له: هل تعلم أن جارنا قد دخل على زوجته بقط أسود في ذيله نقطة بيضاء، ما ان وضعه على الارضية حتى فتح عينيه ورفع شاربيه واسك بالفأر الأول وقتله ثم امسك بالفأر الثاني وقتله ثم أمسك بالفار الثالث وقتله ثم امسك بالفار الرابع وقتله ثم أمسك بالفأر الخامس وقتله!
فتح الزوج فمه ورفع حاجبيه غير مصدق، وخرج.
توجّه الجار فورا إلى المقهى التي كانت تزحم بالدخان والثرثرة العقيمة، انتحى بأصدقائه جانبا بعد أن قطع عليهم مباراة الدومينو وقال لهم بصوت هامس: هل تعلمون أن جاري قد دخل على زوجته بقط أسود في ذيله نقطة بيضاء، وما ان وضعه على الأرضية حتى فتح عينيه ورفع شاربيه وأمسك بالفأر الاول وقتله ثم أمسك بالفأر الثاني وقتله ثم أمسك بالفأر الثالث وقتله ثم أمسك بالفأر الرابع وقتله ثم أمسك بالفأر الخامس وقتله!
رفع الرجال حواجبهم غير مصدقين وخرجوا، وعاد كل منهم إلى بيته بقط أسود في ذيله نقطة بيضاء.
وفي أثناء ذلك سمع أحد المخبرين بالقصة من

(*) كاتب عراقي

قصة قصيرة

وراء جريدته التقليدية فرفع تقريرا سريا للغاية لعمدة المدينة وخرج ثم عاد إلى بيته بقط اسود في ذيله نقطة بيضاء.

وما ان وصل التقرير إلى العمدة حتى صرف كل مرافقيه وحراسه واخذ يقرؤه بروية ويضع خطا بالقلم الأحمر تحت العبارات الحساسة، ثم باشر بكتابة مذكرة بالحادثة إلى المحافظ قال فيها:

سري وعاجل للغاية...

لقد وردنا على طريق أحد رجالنا الموهوبين أن رجلا دخل على زوجته بقط اسود في ذيله نقطة بيضاء وما ان وضعه على الارضية حتى فتح عينيه ورفع شاربيه ثم أمسك بالفأر الاول وقتله ثم أمسك بالفأر الثاني وقتله ثم أمسك بالفأر الثالث وقتله ثم أمسك بالفار الرابع وقتله ثم أمسك بالفأر الخامس وقتله!

وهكذا أصبح الطلب متزايدا على القطط السوداء ذات النقطة البيضاء في الذيل، رغم أن أعداد الفئران ما زالت تتزايد ونحن بانتظار أوامركم... العمدة..

وضع العمدة المذكرة في مظروف رسمي ثم خرج رافعا حاجبيه بعد أن أوصى الفراش بشراء قط أسود بنقطة بيضاء الذيل.

إثر ذلك أخذت القطط السوداء تتناقص وصارت تباع في الاسواق السوداء بأسعار خيالية لتزايد الطلب عليها، وصار لها دلالون ومحتكرون ومقاولون/ ثم صارت الأسواق مملوءة بقطط سوداء مزورة، إذ أن معامل غير مجازة لاتتوفر فيها الشروط الصحية صارت تقوم بوضع نقطة بيضاء في ذيول القطط بعد صباغتها. ثم تفاقمت المشكلة بأن دخلت نسخ مقلدة من القطط المنقّطة الذيول جاءت من دول شرق اسيا تحمل ماركات متنوعة. و.ان بعضها لايحمل أية علامة تجارية. في اثناء ذلك كانت الاستعدادات جارية لعقد مؤتمر اقليمي عام يحضره المحافظون جميعا والوزراء ورئيس الدولة واعضاء من المجلس النيابي وممثلون عن أحزاب المعارضة ومندوبون عن الصحف ووكالات الانباء وفي جلسة المؤتمر الاولى نهض المحافظ بعد ان أستأذن الرئيس في الكلام وقال:

أيها السادة المحترمون: هل تعلمون أنّ رجلا في المحافظة التي أتولى إدارتها دخل على زوجته بقط أسود في ذيله نقطة بيضاء، وما أن وضعه على الارضية حتي فتح عينيه ورفع شاربيه ثم أمسك بالفأر الاول وقتله ثم أمسك بالفأر الثاني وقتله ثم أمسك بالفار الثالث وقتله ثم امسك بالفار الرابع وقتله ثم امسك بالفأر الخامس وقتله!!

رفع الحاضرون حواجبهم غير مصدقين، واخرجوا بعد توقيعهم على مشروع قرار يقضي بجعل القط الاسود رمزا قويا بوضع صورة القط على العلم..

بعد ذلك صارت تحدث أمور غريبة من قبيل:

* خرجت تظاهرة شعبية واسعة وطالبت بالغلق التام لمطعم للاكلات الشعبية اطلق عليه مطعم القط الأسود. لأنّ ما يقدمه من اكلات سيئة المذاق لايتوافق مع قدسية القطط باعتبارها رمزا من رموز الدولة..

* كتب أحد الروائيين رواية في ثلاثة أجزاء عن مغامرات قط أسود بنقطة بيضاء في الذيل، وعالج الر وائي تلك المغامرات معالجة ملحمية

وراء جريدته التقليدية فرفع تقريرا سريا للغاية لعمدة المدينة وخرج ثم عاد إلى بيته بقط اسود في ذيله نقطة بيضاء.

وما ان وصل التقرير إلى العمدة حتى صرف كل مرافقيه وحراسه واخذ يقرؤه بروية ويضع خطا بالقلم الأحمر تحت العبارات الحساسة، ثم باشر بكتابة مذكرة بالحادثة إلى المحافظ قال فيها:

سري وعاجل للغاية...

لقد وردنا على طريق أحد رجالنا الموهوبين أن رجلا دخل على زوجته بقط اسود في ذيله نقطة بيضاء وما ان وضعه على الارضية حتى فتح عينيه ورفع شاربيه ثم أمسك بالفأر الاول وقتله ثم أمسك بالفأر الثاني وقتله ثم أمسك بالفأر الثالث وقتله ثم أمسك بالفار الرابع وقتله ثم أمسك بالفأر الخامس وقتله!

وهكذا أصبح الطلب متزايدا على القطط السوداء ذات النقطة البيضاء في الذيل، رغم أن أعداد الفئران ما زالت تتزايد ونحن بانتظار أوامركم... العمدة..

وضع العمدة المذكرة في مظروف رسمي ثم خرج رافعا حاجبيه بعد أن أوصى الفراش بشراء قط أسود بنقطة بيضاء الذيل.

إثر ذلك أخذت القطط السوداء تتناقص وصارت تباع في الاسواق السوداء بأسعار خيالية لتزايد الطلب عليها، وصار لها دلالون ومحتكرون ومقاولون/ ثم صارت الأسواق مملوءة بقطط سوداء مزورة، إذ أن معامل غير مجازة لاتتوفر فيها الشروط الصحية صارت تقوم بوضع نقطة بيضاء في ذيول القطط بعد صباغتها. ثم تفاقمت المشكلة بأن دخلت نسخ مقلدة من القطط المنقّطة الذيول جاءت من دول شرق اسيا تحمل ماركات متنوعة. و.ان بعضها لايحمل أية علامة تجارية. في اثناء ذلك كانت الاستعدادات جارية لعقد مؤتمر اقليمي عام يحضره المحافظون جميعا والوزراء ورئيس الدولة واعضاء من المجلس النيابي وممثلون عن أحزاب المعارضة ومندوبون عن الصحف ووكالات الانباء وفي جلسة المؤتمر الاولى نهض المحافظ بعد ان أستأذن الرئيس في الكلام وقال:

أيها السادة المحترمون: هل تعلمون أنّ رجلا في المحافظة التي أتولى إدارتها دخل على زوجته بقط أسود في ذيله نقطة بيضاء، وما أن وضعه على الارضية حتي فتح عينيه ورفع شاربيه ثم أمسك بالفأر الأول وقتله ثم أمسك بالفأر الثاني وقتله ثم أمسك بالفار الثالث وقتله ثم امسك بالفار الرابع وقتله ثم امسك بالفأر الخامس وقتله!!

رفع الحاضرون حواجبهم غير مصدقين، واخرجوا بعد توقيعهم على مشروع قرار يقضي بجعل القط الاسود رمزا قويا بوضع صورة القط على العلم..

بعد ذلك صارت تحدث أمور غريبة من قبيل:

* خرجت تظاهرة شعبية واسعة وطالبت بالغلق التام لمطعم للاكلات الشعبية اطلق عليه مطعم القط الأسود. لأنّ ما يقدمه من اكلات سيئة المذاق لايتوافق مع قدسية القطط باعتبارها رمزا من رموز الدولة..

* كتب أحد الروائيين رواية في ثلاثة أجزاء عن مغامرات قط أسود بنقطة بيضاء في الذيل، وعالج الر وائي تلك المغامرات معالجة ملحمية

جعلت من بطل الرواية - القط - شخصية ذات سمات اسطورية.

* طالب احد الاحزاب اليسارية وبشدة بمنح الحريات الكاملة للقطط وبضمنها حرية المواء وحرية التبول وحرية المعاشرة الجنسية واستثناء القطط من قانون جرائم الآداب.

* اعتمدت الدولة اكاديميين متخصصين وباحثين متمرسين لمعرفة تأثيرات الاغاني الريفية على سيكولوجية الحركة عند القطط.

* نشر كاتب رومانسي جدا كتابا عن الفرق بين الحب العذري عند القطط السوداء المنقطة الذيول وبين القطط المزورة.

* حكمت المحكمة العليا على أحد الصحفيين بالنفي لأنه قال في احد البارات ان الفئران أخذت تتزايد في الفترة الاخيرة رغم وجود القطط السوداء، كما تم سحب هويته الصحفية الصادرة عن مؤسسة قططنا الصحفية.

* طالبت احدى الجماعات المتطرفة عبر احد كتابها الاكثر عنصرية بالقصاص من الكلاب أخذاً بالثار التاريخي للقطط.

* لجأت مديرية المرور لتغيير او غلق بعض الطرق التي تخترق أحياء الاثرياء لأن تلك المناطق تشكل كثافة عالية في أعداد القطط السواء وحفاظا على سلامتها تم تحويل تلك المسارات إلى أحياء الفقراء.

* صرح الرئيس المنتخب الجديد الذي فاز بأغلبية ساحقة على بقية المرشحين لأنه كان معروفا برعايته لمصالح القطط بان فترته الرئاسية ستكون مخصصة لرفع المستوى المعيشي للمواطنين وقد تعهد تعهدا اعتبره مناوئوه تعهدا خياليا حين قال سوف اجعل في كل بيت قطا اسود في ذيله نقطة بيضاء.

* ازدادت مبيعات سجائر «كَريفن» لأُنها تحمل صورة قط أسود، حتى بين غير المدخنين الذي يحملون العلبة كتعويذة.

* صار المواطنون يسمعون عن مهرجانات غريبة مثل مهرجان السنور الداكن للشعر الحديث، وملتقى الهِّر لأغنية الشباب، ومنتدي مسرح القطط. وقد فازت مطربة شابة بلقب أحسن مغنية لانها صورت أغنيتها برفقة ثلاثة قطط سوداء وعرضتها قنوات التلفاز وهي تحتضن القط الأسود وتناديه بلفظة «حبيبي» وحققت بذلك شعبية واسعة.

* منعت لجنة الرقابة السينمائية فلما بعنوان الهر المكافح لأن الفلم يتحدث عن كفاح قط أسود، وعن بحثه المتواصل في براميل القمامة ليوزع غنائمه بعدها على الآخرين، وقد اعتبرت الرقابة هذا الفلم دعوة تحريضية لمافيه من افكار شيوعية.

* واستمرت الأمور تسير على هذا المنوال حتي دفع الحماس الرئيس المنتخب الجديد لطلب عقد جلسة استثنائية لهيئة الام المتحدة لطرح مشروع قرار يقضي باعداد ميثاق دولي لحقوق القطط!!

وفي المكان المحدد لعقد هذه القمة الدولية حضر آلاف الصحفيين من مختلف انحاء العالم وركبت الكاميرات التلفزيونية، وحضر مندوب عن منظمة العفو الدولية ومنظمة حماية البيئة والانتربول واليونسكو ومنظمة الاغذية العالمية ومندوبون عن وكالات الـCIA. KGB,CNN,BMW,WC ومنظمات تمشيط الفقمة وإخصاء القنافد..

كما حضر جميع رؤساء الدول المنطوية تحت لواء

جعلت من بطل الرواية – القط – شخصية ذات سمات اسطورية.

* طالب احد الاحزاب اليسارية وبشدة بمنح الحريات الكاملة للقطط وبضمنها حرية المواء وحرية التبول وحرية المعاشرة الجنسية واستثناء القطط من قانون جرائم الآداب.

* اعتمدت الدولة اكاديميين متخصصين وباحثين متمرسين لمعرفة تأثيرات الاغاني الريفية على سيكولوجية الحركة عند القطط.

* نشر كاتب رومانسي جدا كتابا عن الفرق بين الحب العذري عند القطط السوداء المنقطة الذيول وبين القطط المزورة.

* حكمت المحكمة العليا على أحد الصحفيين بالنفي لأنه قال في احد البارات ان الفئران أخذت تتزايد في الفترة الاخيرة رغم وجود القطط السوداء، كما تم سحب هويته الصحفية الصادرة عن مؤسسة قططنا الصحفية.

* طالبت احدى الجماعات المتطرفة عبر احد كتابها الاكثر عنصرية بالقصاص من الكلاب أخذاً بالثار التاريخي للقطط.

* لجأت مديرية المرور لتغيير او غلق بعض الطرق التي تخترق أحياء الاثرياء لأن تلك المناطق تشكل كثافة عالية في أعداد القطط السواء وحفاظا على سلامتها تم تحويل تلك المسارات إلى أحياء الفقراء.

* صرح الرئيس المنتخب الجديد الذي فاز بأغلبية ساحقة على بقية المرشحين لأنه كان معروفا برعايته لمصالح القطط بان فترته الرئاسية ستكون مخصصة لرفع المستوى المعيشي للمواطنين وقد تعهد تعهدا اعتبره مناوئوه تعهدا خياليا حين قال سوف اجعل في كل بيت قطا اسود في ذيله نقطة بيضاء.

* ازدادت مبيعات سجائر «كَريفن» لأُنها تحمل صورة قط أسود، حتى بين غير المدخنين الذي يحملون العلبة كتعويذة.

* صار المواطنون يسمعون عن مهرجانات غريبة مثل مهرجان السنور الداكن للشعر الحديث، وملتقى الهِّر لأغنية الشباب، ومنتدي مسرح القطط. وقد فازت مطربة شابة بلقب أحسن مغنية لانها صورت أغنيتها برفقة ثلاثة قطط سوداء وعرضتها قنوات التلفاز وهي تحتضن القط الأسود وتناديه بلفظة «حبيبي» وحققت بذلك شعبية واسعة.

* منعت لجنة الرقابة السينمائية فلما بعنوان الهر المكافح لأن الفلم يتحدث عن كفاح قط أسود، وعن بحثه المتواصل في براميل القمامة ليوزع غنائمه بعدها على الآخرين، وقد اعتبرت الرقابة هذا الفلم دعوة تحريضية لمافيه من افكار شيوعية.

* واستمرت الأمور تسير على هذا المنوال حتي دفع الحماس الرئيس المنتخب الجديد لطلب عقد جلسة استثنائية لهيئة الام المتحدة لطرح مشروع قرار يقضي باعداد ميثاق دولي لحقوق القطط!!

وفي المكان المحدد لعقد هذه القمة الدولية حضر آلاف الصحفيين من مختلف انحاء العالم وركبت الكاميرات التلفزيونية، وحضر مندوب عن منظمة العفو الدولية ومنظمة حماية البيئة والانتربول واليونسكو ومنظمة الاغذية العالمية ومندوبون عن وكالات الـCIA. KGB,CNN,BMW,WC ومنظمات تمشيط الفقمة وإخصاء القنافد..

كما حضر جميع رؤساء الدول المنطوية تحت لواء

قصة قصيرة

هيئة الامم المتحدة وقد أصر المندوبون الدائمون في البيئة الدولية على ارتداء أربطة عنق تحمل صور قطط سود، أما النساء فقد وضعت كل منهن شالا من جلد القطط على أكتافهن رغم حرارة الجو وحين اعلن المذيع الداخلي بداية الجلسة أضيئت أنوار القاعة الرئيسية وأخذ رئيس كل دولة مكانه خلف علم دولته واسمها المكتوب بالانكليزية، وخلف دورق الماء الميكرفون المتصل بغرفة الترجمة الفورية.

وبعد أن هدأت عاصفة فلاشات التصوير بدأ الامين العام لهيئة الأمم المتحدة يرحب بالوفود المشاركة ثم ألقى كلمة شرح فيها الهدف من هذه الجلسة الاستثنائية ولمح الى أهمية التوقيع على ميثاق دولي لحقوق القطط الذي اصبح ضروررة في ضوء المتغيرات الجديدة، ثم جلس بعد أن أنهى كلمته التي أشار فيها الى محاور الجلسة التي من اهمها:

* مشكلة الخلاف بين دولة اوروبية وواحدة من دول شرقي آسيا حول شحنة قطط مزورة حيث ان الدولة الاوربية تطالب بالغاء الصفقة واعادة مستحقاتها.

* تعميم امر القاء القبض على أحد المتهمين بقتل تسع قطط في مجزرة لامثيل لها واستثناء هذا الامر من جميع الاتفاقيات الخاصة بتسليم المجرمين.

* مطالبة بعض المنظمات بالغاء التمييز العنصري بين القطط السوداء والقطط الملونة.

* مناقشة تقرير منظمة الاغذية الخاص بتناقص الغذاء البشري والقططي والتشديد على تكثير الفئران كحل لمشكلة تناقص غذاء القطط.

وبعد الاتفاق على صيغ تلائم هذه الطروحات تم تكريم وفد تلك الدولة الصغيرة التي اكتشفت هذا الفتح الانساني الجديد وتم الاستماع إلى القصة الاصلية من فم الرئيس المتحمس لان وكالات الانباء قد ضخمت الحدث.

قال الرئيس بفخر: ايها السادة... في البداية دخل رجل على زوجته بقط أسود في ذيله نقطة بيضاء وما ان وضعه على الأرضية حتى فتح عينيه ورفع شاربيه ثم أمسك بالفأر الاول وقتله ثم امسك بالفار الثاني وقتله ثم أمسك بالفأر الثالث وقتله ثم امسك بالفار الرابع وقتله ثم أمسك بالفأر الخامس وقتله.. هنا علا التصفيق بشدة وانفجرت عاصفة فلاشات التصوير ثم تم تسليم الرئيس جائزة القط الاسود للسلام بعد ان تم تغيير اسم تلك الدولة من جمهورية (س) الى كات ستان) وثبت الاسم في السجلات الرسمية.

الحقيقة:

بعد مدة اكتشفت وكالات المخابرات ذات الخبرة الطويلة في هذه المجالات ان الرجل عاد إلى بيته وهو متعب وينضح عرقا ويحمل قطا اسود في ذيله نقطة بيضاء. دخل المطبخ وهو يشعر بالغبطة وما أن وضعه على الأرضية حتى فتح عينيه ورفع شاربيه ثم.. نام.

وتبين ان الرجل قد وعد زوجته بالقضاء على جميع فئران البيت. وعندما رأى أن القط لم يفعل شيئا غير النوم، وبدافع من الخجل من زوجته حمل المقشة وبقي ينتظر أمام جحر الفئران، وهكذا أمسك بالفار الأول وقتله ثم أمسك الفار الثاني وقتله ثم أمسك الفأر الثالث وقتله ثم أمسك الفأر الرابع وقتله ثم أمسك الفأر الخامس وقتله!

هيئة الامم المتحدة وقد أصر المندوبون الدائمون في البيئة الدولية على ارتداء أربطة عنق تحمل صور قطط سود، أما النساء فقد وضعت كل منهن شالا من جلد القطط على أكتافهن رغم حرارة الجو وحين اعلن المذيع الداخلي بداية الجلسة أضيئت أنوار القاعة الرئيسية وأخذ رئيس كل دولة مكانه خلف علم دولته واسمها المكتوب بالانكليزية، وخلف دورق الماء الميكرفون المتصل بغرفة الترجمة الفورية.

وبعد أن هدأت عاصفة فلاشات التصوير بدأ الامين العام لهيئة الأمم المتحدة يرحب بالوفود المشاركة ثم ألقى كلمة شرح فيها الهدف من هذه الجلسة الاستثنائية ولمح الى أهمية التوقيع على ميثاق دولي لحقوق القطط الذي اصبح ضرورورة في ضوء المتغيرات الجديدة، ثم جلس بعد أن أنهى كلمته التي أشار فيها الى محاور الجلسة التي من اهمها:

* مشكلة الخلاف بين دولة اوروبية وواحدة من دول شرقي آسيا حول شحنة قطط مزورة حيث ان الدولة الاوربية تطالب بالغاء الصفقة واعادة مستحقاتها.

* تعميم امر القاء القبض على أحد المتهمين بقتل تسع قطط في مجزرة لامثيل لها واستثناء هذا الامر من جميع الاتفاقيات الخاصة بتسليم المجرمين.

* مطالبة بعض المنظمات بالغاء التمييز العنصري بين القطط السوداء والقطط الملونة.

* مناقشة تقرير منظمة الاغذية الخاص بتناقص الغذاء البشري والقططي والتشديد على تكثير الفئران كحل لمشكلة تناقص غذاء القطط.

وبعد الاتفاق على صيغ تلائم هذه الطروحات تم تكريم وفد تلك الدولة الصغيرة التي اكتشفت هذا الفتح الانساني الجديد وتم الاستماع إلى القصة الاصلية من فم الرئيس المتحمس لان وكالات الانباء قد ضخمت الحدث.

قال الرئيس بفخر: ايها السادة... في البداية دخل رجل على زوجته بقط أسود في ذيله نقطة بيضاء وما ان وضعه على الأرضية حتى فتح عينيه ورفع شاربيه ثم أمسك بالفأر الاول وقتله ثم امسك بالفار الثاني وقتله ثم أمسك بالفأر الثالث وقتله ثم امسك بالفار الرابع وقتله ثم أمسك بالفأر الخامس وقتله.. هنا علا التصفيق بشدة وانفجرت عاصفة فلاشات التصوير ثم تم تسليم الرئيس جائزة القط الاسود للسلام بعد ان تم تغيير اسم تلك الدولة من جمهورية (س) الى كات ستان) وثبت الاسم في السجلات الرسمية.

الحقيقة:

بعد مدة اكتشفت وكالات المخابرات ذات الخبرة الطويلة في هذه المجالات ان الرجل عاد إلى بيته وهو متعب وينضح عرقا ويحمل قطا اسود في ذيله نقطة بيضاء. دخل المطبخ وهو يشعر بالغبطة وما أن وضعه على الأرضية حتى فتح عينيه ورفع شاربيه ثم.. نام.

وتبين ان الرجل قد وعد زوجته بالقضاء على جميع فئران البيت. وعندما رأى أن القط لم يفعل شيئا غير النوم، وبدافع من الخجل من زوجته حمل المقشة وبقي ينتظر أمام جحر الفئران، وهكذا أمسك بالفأر الأول وقتله ثم أمسك الفار الثاني وقتله ثم أمسك الفأر الثالث وقتله ثم أمسك الفأر الرابع وقتله ثم أمسك الفأر الخامس وقتله!

قصـــتان

خيري السيد إبراهيم(*)

١- تاكسى:

* ارتدت ملابسها، ثم وقفت قليلاً أمام المرآه، همت أن تعيد ترتيب شعرها من جديد، لكنها استكانت؛ رأت ان الموعد اقترب لما نظرت إلى ساعة الحائط:.. نثرت رذاذا كثيراً من عطرها الأنثوي الفخيم.. ثم أعطت ظهرها للمرآة؛ وقررت الخروج؛..

* أمام المبنى العتيق؛ وقفت تنتظر (تاكسي)..؛ كان اليوم شديد البرودة، كادت تنكمش،.. لكنها آثرت أن تستقبل الصباح بانتعاش..؛ نظرت إلى ساعتها. بقيت دقائق خمس، قالت والوجد يشتعل في قلبها هو الآن على نار ينتظر..

* فجأة... أهتزّ الطقس؛ وتحول المكان إلى شيء لايطاق؛ انهمر المطر بعد أن كان دموعاً قليلة... قالوا بأنه بكاء السّماء لتأخر الأحبة عن مواعيدهم دقائق..؛ بدأ التوتر في تصرفاته.. نظر إلى شيء يحميه من المطر المجنون، المكان حديقة عامة... لايهتمون كثيراً بشيء كهذا؛.. غسله المطر. انكمش بفعل البرودة؛ لكن إحساسه بدفء الحبيبه جعله يقاوم... وينتظر..

* التاسعة وخمس دقائق؛ ورغم أنه الصبح؛.. كان الجو مرتبكاً؛ نظرت هي من بين مسّاحات المطر، رأته واقفاً يصارع المطر والهواء، أشارت إلي السائق ان يقف..، نظر اليها الرجل في دهشه..، نادت على حبيبها..، أننى اليها مغتبطاً رغم تبّرمه من تأخرها دقائق خمس؛ اعتذرت له، أخرجت منديلها.. وبدأت تمسح وجهه،،، السائق أدار محرك السيارة؛ ودون أن يسأل توجه إلى الأمام؛ وإبتسامه واحده ترتسم على وجهيهما..

٢- الحواجز:

.. وكنت على موعد معه، استقبلني الساعي، أمام بابه استوقفني؛ نظر إلى وجهي، ولما لم يجد شيئاً مزعجاً، أبلغني بادب جم، أنه ينبغي ألا أطيل في الزياره..؛ وأردف:

– خمس دقائق فقط.

رسمت إبتسامه على وجهي؛ وامسكت مقبض الباب، فأشاح ثم نهرني، قلت له:

هل أخطأت ؟!

لم يرد؛ فقط كرر نهري؛ فوجمت.. فتح هو الباب، دخل امامي، وقال بصوت آخر:

– اتبعني..

فاتبعته، قال لي، وهو يحاول أن يذكرني بالوقت كلاما؛ لم أسمعه فابتسمت؛ ابتسم هو؛ ثم سلّمني إلى سكرتيرة مكتب سيادته،

(*) كاتب مصري رئيس تحرير مجلة «أوراق ثقافية».

قصــتان

خيري السيد إبراهيم(*)

١- تاكسى:

* ارتدت ملابسها، ثم وقفت قليلاً أمام المرآه، همت أن تعيد ترتيب شعرها من جديد، لكنها استكانت؛ رأت ان الموعد اقترب لما نظرت إلى ساعة الحائط؛.. نثرت رذاذا كثيراً من عطرها الأنثوي الفخيم.. ثم أعطت ظهرها للمرآة؛ وقررت الخروج؛..

* أمام المبنى العتيق؛ وقفت تنتظر (تاكسي)..؛ كان اليوم شديد البرودة، كادت تنكمش،.. لكنها آثرت أن تستقبل الصباح بانتعاش..؛ نظرت إلى ساعتها. بقيت دقائق خمس، قالت والوجد يشتعل في قلبها هو الآن على نار ينتظر..

* فجأة... أهتزّ الطقس؛ وتحول المكان إلى شيء لايطاق؛ انهمر المطر بعد أن كان دموعاً قليلة... قالوا بأنه بكاء السّماء لتأخر الأحبة عن مواعيدهم دقائق..؛ بدأ التوتر في تصرفاته.. نظر إلى شيء يحميه من المطر المجنون، المكان حديقة عامة... لايهتمون كثيراً بشيء كهذا؛.. غسله المطر. انكمش بفعل البرودة؛ لكن إحساسه بدفء الحبيبه جعله يقاوم... وينتظر..

* التاسعة وخمس دقائق؛ ورغم أنه الصبح؛.. كان الجو مرتبكاً؛ نظرت هي من بين مسّاحات المطر، رأته واقفاً يصارع المطر والهواء، أشارت إلي السائق ان يقف... نظر اليها الرجل في دهشه..، نادت على حبيبها..، أننى اليها مغتبطاً رغم تبّرمه من تأخرها دقائق خمس؛ اعتذرت له، أخرجت منديلها.. وبدأت تمسح وجهه..،، السائق أدار محرك السيارة؛ ودون أن يسأل توجه إلى الأمام؛ وإبتسامه واحده ترتسم على وجهيهما..

٢- الحواجز:

.. وكنت على موعد معه، استقبلني الساعي، أمام بابه استوقفني؛ نظر إلى وجهي، ولما لم يجد شيئاً مزعجاً، أبلغني بادب جم، أنه ينبغي ألا أطيل في الزياره..؛ وأردف:

– خمس دقائق فقط.

رسمت إبتسامه على وجهي؛ وامسكت مقبض الباب، فأشاح ثم نهرني، قلت له:

هل أخطأت ؟!

لم يرد؛ فقط كرر نهري؛ فوجمت.. فتح هو الباب، دخل امامي، وقال بصوت آخر:

– اتبعني..

فاتبعته، قال لي، وهو يحاول أن يذكرني بالوقت كلاما؛ لم أسمعه فابتسمت؛ ابتسم هو؛ ثم سلّمني إلى سكرتيرة مكتب سيادته،

(*) كاتب مصري رئيس تحرير مجلة «أوراق ثقافية».

قصة قصيرة

تلقفتني بأبتسامه شمعية؛ ابتسمت أنا كذلك. سألت الساعي أسئلة كثيرة..، كان يومىء اليها مبتسماً؛ وهو ينظر إليَّ من أخمص قدمي إلى أعلى..

كنت أفتش بأسئلتي عن أشياء كثيرة، فاصطدمت عيوني بأسئلة كثيرة ومزعجة، لاحظت هي ذلك؛ فقالت لى في ليونه.

سوف ترتاح

أتعبتني الإجابة. فصمتّ كثيراً؛ وجلست على الأريكة المقابلة لمكتبها، ومارست صمتي..، مر وقت طويل، جرى فيه عقرب الثوانى كثيراً جداً..، وكنت أجري خلفه.. أسأل أسئلة كثيرة، جرح صمتى صوت الباب يخبط، فهربت إلى مكتبها..، كانت تبتسم.. وكنت أفتعل ابتسامه، أشارت إليّ وسبقتني إلى مكتبه..، كانت رائحة عطرها تسبقنا إلى غرفة سيادته، فحطم كل شىء أمامه، قلت لنفسى، وأنا أواصل سيري خلفها إلى الباب، لما أقف أمامه؛ سوف أحكى له القصة كاملة، وأنبهه إلى الخطأ الذي ارتكبه، سوف يُسر عندئذ لشجاعتى..، قد يغضب بعض الوقت، لكنه لما يتذكرنى ستزول متاعبه، سيصافحنى ويشكرني، وقد يعتبرني صديقه.. افقت على صوت خشن يسألني (من أكون؟!) كان هو؛ وهي تقف قبالته، ترتسم على وجهها علامة امتعاض، ولما لم أجب نظر إليَّ من أعلى إلى أسفل..، وقال لها بصوت متحشرج:

هذا مجنون...!

تلقفتني بأبتسامه شمعية؛ ابتسمت أنا كذلك. سألت الساعي أسئلة كثيرة..، كان يومىء اليها مبتسماً؛ وهو ينظر إليَّ من أخمص قدمي إلى أعلى..

كنت أفتش بأسئلتي عن أشياء كثيرة،
فاصطدمت عيوني بأسئلة كثيرة ومزعجة،
لاحظت هي ذلك؛ فقالت لى في ليونه.
سوف ترتاح

أتعبتني الإجابة. فصمتّ كثيراً؛ وجلست على الأريكة المقابلة لمكتبها، ومارست صمتي..، مر وقت طويل، جرى فيه عقرب الثوانى كثيراً جداً..، وكنت أجري خلفه.. أسأل أسئلة كثيرة، جرح صمتى صوت الباب يخبط، فهربت إلى مكتبها..، كانت تبتسم.. وكنت أفتعل ابتسامه، أشارت إليّ وسبقتني إلى مكتبه..، كانت رائحة عطرها تسبقنا إلى غرفة سيادته، فحطم كل شىء أمامه، قلت لنفسى، وأنا أواصل سيري خلفها إلى الباب، لما أقف أمامه؛ سوف أحكى له القصة كاملة، وأنبهه إلى الخطأ الذي ارتكبه، سوف يُسر عندئذ لشجاعتى..، قد يغضب بعض الوقت، لكنه لما يتذكرنى ستزول متاعبه، سيصافحنى ويشكرني، وقد يعتبرني صديقه.. افقت على صوت خشن يسألني (من أكون؟!) كان هو؛ وهي تقف قبالته، ترتسم على وجهها علامة امتعاض، ولما لم أجب نظر إليَّ من أعلى إلى أسفل..، وقال لها بصوت متحشرج:

هذا مجنون...!

الدكتور جابر عصفور
فى حوار خاص للجسرة

عبد السلام فاروق(*)

ثقافتنا مشدودة إلى الماضي أكثر من المستقبل. والتراث فعل إنساني قابل للسؤال والرفض والتطوير.

(يقدم الدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة بمصر، في هذا الحوار رؤية لمشاكل الثقافة المصرية والعربية، والمعوقات التى تحد من قدرة الفكر العربى على التعامل مع أسئلة المستقبل، وهى المشاكل والمعوقات التى يعمل بلا كلل من موقعه كأستاذ جامعي ومثقف عربي بارز، على مواجهتها فى ظروف بالغة الصعوبة، ظروف واقع يصفه بأنه مشدود إلى الماضى أكثر مماهو يتجه إلى المستقبل. وهو يتحدث عن هذه الظروف وعن كيفية قراءة التراث من وجهة نظره، وعن المدارس المختلفة في التعامل مع هذا التراث، وعن التأسيس المنهجي لحضور عربي في القرن المقبل.

●● كيف ترى الوضع الراهن للفكر العربى المعاصر؟

* د. جابر عصفور: الفكر العربى في مرحلة حاسمة من مراحله تغير، فهو من ناحية يعانى معوقات تشده إلى الماضي وتعوقه عن الحركة إلى الأمام. ومن ناحية ثانية غارق فى مشكلات الحاضر الراهن المتأزم. ومن ناحية ثالثة يتطلع إلى العالم المتقدم من حوله، ويطرح على نفسه سؤال المستقبل. ولكن من الواضح أنه ليس متفرغاً تماماً، بسبب القيود التى تشده إلى الماضي وبسبب المشكلات الثقافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تحول بينه وبين التفرغ للتأمل في المستقبل. ومن هنا فهو فكر مستغرق فى مشكلات الحاضر، ومشدود بالطبع إلى الماضي أكثر مماهو متجه إلى المستقبل. والدليل على ذلك أن سؤال المستقبل نادر الحضور فى خطابنا المعاصر سواء على المستوى السياسي أوالثقافي. فخطابنا المعاصر مشغول بالصيغ الإشكالية!! ويزخر بالصيغ التى تؤكد علاقتنا بالماضى، وحضور الماضي فينا أكثر من حضور المستقبل!! ودليلي على ذلك: أننا لو أحصينا الكتب أو الندوات التي تقوم بتغطية التراث وتلك التي تناقش الحداثة فسوف نلاحظ أن الأولى أكثر بكثير، ومن هنا تأتي أهمية طرح قضايا المستقبل فى كل لقاءاتنا وندواتنا.

●● تعاملت مع مناهج البحث كعلم فى الدراسات النقدية المعاصرة، فما هو فى رأيك مفهوم البحث كعلم؟

* جابر عصفور: كلمة منهج بشكل عام، وفى

* رئيس القسم الثقافى بالاهرام المسائى.

الدكتور جابر عصفور
فى حوار خاص للجسرة

عبد السلام فاروق(*)

ثقافتنا مشدودة إلى الماضي أكثر من المستقبل. والتراث فعل إنساني قابل للسؤال والرفض والتطوير.

(يقدم الدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة بمصر، في هذا الحوار رؤية لمشاكل الثقافة المصرية والعربية، والمعوقات التى تحد من قدرة الفكر العربى على التعامل مع أسئلة المستقبل، وهى المشاكل والمعوقات التى يعمل بلا كلل من موقعه كأستاذ جامعي ومثقف عربي بارز، على مواجهتها فى ظروف بالغة الصعوبة، ظروف واقع يصفه بأنه مشدود إلى الماضى أكثر مماهو يتجه إلى المستقبل. وهو يتحدث عن هذه الظروف وعن كيفية قراءة التراث من وجهة نظره، وعن المدارس المختلفة في التعامل مع هذا التراث، وعن التأسيس المنهجي لحضور عربي في القرن المقبل.

•• كيف ترى الوضع الراهن للفكر العربى المعاصر؟

* د. جابر عصفور: الفكر العربى في مرحلة حاسمة من مراحله تغير، فهو من ناحية يعانى معوقات تشده إلى الماضي وتعوقه عن الحركة إلى الأمام. ومن ناحية ثانية غارق فى مشكلات الحاضر الراهن المتأزم. ومن ناحية ثالثة يتطلع إلى العالم المتقدم من حوله، ويطرح على نفسه سؤال المستقبل. ولكن من الواضح أنه ليس متفرغاً تماماً، بسبب القيود التى تشده إلى الماضي وبسبب المشكلات الثقافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تحول بينه وبين التفرغ للتأمل في المستقبل. ومن هنا فهو فكر مستغرق فى مشكلات الحاضر، ومشدود بالطبع إلى الماضي أكثر مماهو متجه إلى المستقبل. والدليل على ذلك أن سؤال المستقبل نادر الحضور فى خطابنا المعاصر سواء على المستوى السياسي أوالثقافي. فخطابنا المعاصر مشغول بالصيغ الإشكالية!! ويزخر بالصيغ التى تؤكد علاقتنا بالماضى، وحضور الماضي فينا أكثر من حضور المستقبل!! ودليلي على ذلك: أننا لو أحصينا الكتب أو الندوات التي تقوم بتغطية التراث وتلك التي تناقش الحداثة فسوف نلاحظ أن الأولى أكثر بكثير، ومن هنا تأتي أهمية طرح قضايا المستقبل فى كل لقاءاتنا وندواتنا.

•• تعاملت مع مناهج البحث كعلم فى الدراسات النقدية المعاصرة، فما هو فى رأيك مفهوم البحث كعلم؟

* جابر عصفور: كلمة منهج بشكل عام، وفى

---

* رئيس القسم الثقافى بالاهرام المسائى.

معناها البسيط تعني الطريقة والأداة والرؤية، ومعناها الخاص يشير إلى مجموعة من المفاهيم المتماسكة والمتجانسة منطقياً، والمفاهيم هي التي تحدد الطريقة التي ننظر بها إلى الأشياء محللين ومقننين.

والمنهجية هي العلم الذى ينشغل بالمناهج، والانشغال بالمنهج كالانشغال بالمنهجية يمثل أعلى درجة من درجات الوعي بالعلم، لأن الوعى بالعلم له درجات متعددة، أبسطها الوعى بالمعطيات المباشرة التي هي موضوع العلم، مثل وعي عالم الكيمياء بالعناصر الكيميائية المختلفة، ومثل وعي الناقد المباشر بالقصائد أو المسرحيات التي ينتقدها، لكن هناك الدرجة الأعلى، وهى درجة وعى العلم بنفسه من حيث هو علم، وذلك النوع يطرح سؤال المنهج، ويضع المنهج الذي يهتم به العالم موضع المساءلة لكى يتأكد العلم من قدرته على إدراك أكبر قدر من عناصر الظاهرة المدروسة من ناحية، والسيطرة عليها في حركتها المتغيرة المعنية بعناصر متعارضة ومختلفة من ناحية أخري.

•• كيف ترى العلاقة بين هذين المستويين من الوعي؟

د. جابر عصفور: أراها تشبه التطلع من خلال عدسة إلى معطيات الواقع، وهذا هو الوعى المباشر بالمعطيات وهو وعى يختلف عن التطلع إلى العدسة نفسها، التى تنظر بواسطتها إلى الواقع. فهذا وعي بالمنهج، بالطريقة وهو مانسميه بوعي العلم بنفسه. وعندما يطرح هذا الوعي على بساط البحث فإن هذا الطرح يعنيّ وصول العلم إلى نقطة الإمكان، التى يمكن للعلم أن يتغير بها أو يتقدم. وبقدر الاستغراق فى المعطيات المباشرة من حيث هي موضوع للعلم، فهذا الاستغراق يعني أن العلم فى حالة ركود. مثال ذلك أنني أبحث دوماً عن وسائل أفضل للرؤية النقدية، لأن إذا ظل الناقد مستريحاً لأساليبه التى يعمل بها، فلن يتقدم خطوة نحو العمل الفني الذى يتناوله.

•• إذن كيف تقرأ التراث؟

د. جابر عصفور: أقرأ التراث بلا أوهام، ويعني ذلك التأكيد على عدد من المبادئ أولها أن التراث هو ماينتسب إلى الماضى، وليس للحاضر. وهذا يعنى أن هناك مسافة تفصل بينى وبّينه، كما تعني أن له حضوراً تاريخياً وموضوعياً مستقلاً عني ممايستلزم أن أضعه بين قوسين هكذا «التراث» الذي أفكر في تجاوزه. وثانيهما أن التراث هذا، من صنع البشر لأنه عبارة عن مجموعة تراكمت عبر العصور وحتى مانسميه بالتراث الدينى هو تراث بشرى أو هو فهم البشر للنصوص الدينية، وبهذا المعنى فإن النصوص الدينية ليست تراثاً لأنها ليست من طبع البشر، ولأن التراث هو فعل إنسانى فهو قابل للسؤال والشك والرفض والتطوير.

وثالثهما: أن التراث بهذا المعنى له صفة التاريخ ويرتبط بأكثر من مرحلة تاريخيةولذلك فهو ينطوى على الشيء ونقيضه أى على عصور ازدهار، وعصور انحطاط، ويتضمن مجموعة من العناصر المتعارضة والمتصارعة. ولا أستطيع أن أتحدث عنه كأنه يحمل ضفة واحدة مقدسة. فنحن نملك في حقيقة الأمر تراثات متعددة بتعدد العصور، وتعدد التيارات التى يتكون منها كل عصر من العصور.

معناها البسيط تعني الطريقة والأداة والرؤية، ومعناها الخاص يشير إلى مجموعة من المفاهيم المتماسكة والمتجانسة منطقياً، والمفاهيم هي التي تحدد الطريقة التي ننظر بها إلى الأشياء محللين ومقننين.

والمنهجية هي العلم الذى ينشغل بالمناهج، والانشغال بالمنهج كالانشغال بالمنهجية يمثل أعلى درجة من درجات الوعي بالعلم، لأن الوعى بالعلم له درجات متعددة، أبسطها الوعى بالمعطيات المباشرة التي هي موضوع العلم، مثل وعي عالم الكيمياء بالعناصر الكيميائية المختلفة، ومثل وعي الناقد المباشر بالقصائد أو المسرحيات التي ينتقدها، لكن هناك الدرجة الأعلى، وهى درجة وعى العلم بنفسه من حيث هو علم، وذلك النوع يطرح سؤال المنهج، ويضع المنهج الذي يهتم به العالم موضع المساءلة لكى يتأكد العلم من قدرته على إدراك أكبر قدر من عناصر الظاهرة المدروسة من ناحية، والسيطرة عليها في حركتها المتغيرة المعنية بعناصر متعارضة ومختلفة من ناحية أخري.

●● كيف ترى العلاقة بين هذين المستويين من الوعي؟

د. جابر عصفور: أراها تشبه التطلع من خلال عدسة إلى معطيات الواقع، وهذا هو الوعى المباشر بالمعطيات وهو وعى يختلف عن التطلع إلى العدسة نفسها، التى تنظر بواسطتها إلى الواقع. فهذا وعي بالمنهج، بالطريقة وهو مانسميه بوعي العلم بنفسه. وعندما يطرح هذا الوعي على بساط البحث فإن هذا الطرح يعنيّ وصول العلم إلى نقطة الإمكان، التى يمكن للعلم أن يتغير بها أو يتقدم. وبقدر الاستغراق فى المعطيات المباشرة من حيث هي موضوع للعلم، فهذا الاستغراق يعني أن العلم فى حالة ركود. مثال ذلك أنني أبحث دوماً عن وسائل أفضل للرؤية النقدية، لأن إذا ظل الناقد مستريحاً لأساليبه التى يعمل بها، فلن يتقدم خطوة نحو العمل الفني الذى يتناوله.

●● إذن كيف تقرأ التراث؟

د. جابر عصفور: أقرأ التراث بلا أوهام، ويعني ذلك التأكيد على عدد من المبادئ أولها أن التراث هو ماينتسب إلى الماضى، وليس للحاضر. وهذا يعنى أن هناك مسافة تفصل بينى وبّينه، كما تعني أن له حضوراً تاريخياً وموضوعياً مستقلاً عني ممايستلزم أن أضعه بين قوسين هكذا «التراث» الذي أفكر في تجاوزه. وثانيهما أن التراث هذا، من صنع البشر لأنه عبارة عن مجموعة تراكمت عبر العصور وحتى مانسميه بالتراث الدينى هو تراث بشرى أو هو فهم البشر للنصوص الدينية، وبهذا المعنى فإن النصوص الدينية ليست تراثاً لأنها ليست من طبع البشر، ولأن التراث هو فعل إنسانى فهو قابل للسؤال والشك والرفض والتطوير.

وثالثهما: أن التراث بهذا المعنى له صفة التاريخ ويرتبط بأكثر من مرحلة تاريخيةولذلك فهو ينطوى على الشيء ونقيضه أى على عصور ازدهار، وعصور انحطاط، ويتضمن مجموعة من العناصر المتعارضة والمتصارعة. ولا أستطيع أن أتحدث عنه كأنه يحمل ضفة واحدة مقدسة. فنحن نملك في حقيقة الأمر تراثات متعددة بتعدد العصور، وتعدد التيارات التى يتكون منها كل عصر من العصور.

●● ماهى الأسس التى تستند إليها في دراسة التراث؟

د. جابر عصفور: لابد أن نسأل، ونحن ندرس التراث، ماذا أريد أن أفعل به؟ هذا سؤال يرتبط بموقفى من الحاضر، وأنا أنتمي إلى حاضر يسعى إلى التقدم، ولاأستطيع تجاهل تراثي لأنه مكون من مكونات هويتي. ولذلك فأنا أعود إليه، لالكي أبعثه من جديد أو أقلده، وإنما لكي أستعيد منه خبراته، وآخذ منها مايدعم حركة التقدم. وهذا يعني بشكل عملي أن أقوم بعملية اختيار تنطوي على قبول ورفض، أرفض من التراث كل مايعوق الحركة والتقدم، وأقبل منه كل مايساعد على التقدم، وبذلك أحرر التراث من أوهامه، وأحرر نفسي من التعامل مع التراث.

●● الدراسة العلمية للتراث هي أحد جوانب النهضة العربية الحديثة، فماهي أبرز المنهجيات التى ساهمت فى دراسة التراث العربى.. الإسلامى؟

د. جابر عصفور: عندنا أكثر من منظور في التعامل مع الترلث وأقدمها النظرة الاحيائية، وهى النظرة التى سادت الفترة من بداية النهضة وحتى الحرب العالمية الأولى والتي انتجت أشعار البارودي وأحمد شوقي وكتابات جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده... وهي نظرة عادت إلى التراث بقصد إحياء هذا الماضي العربي الزاهر، وعلى نحو كانت معه استعادة هذا الماضي وسيلة من وسائل مقاومة التخلف الذي زاد الوعي به نتيجة الاستعمار فى هذه الفترة. وهو غزو أدى إلى تعميق الأحساس بالتخلف، ودفع إلى نوع من أنواع رد الفعل الذى تمثل فى النظر إلى التراث بوصفه البديل من ناحية، وبوصفه درع أو سيف الهوية في مواجهة الغزو الاستعمارى من ناحية أخرى. وقد جاءت بعدها مايمكن تسميتها بالنظرة الليبرالية التي سادت الفترة مابين الحربين العالميتين، ونراها في كتابات طه حسين وأحمد لطفى السيد وهيكل والعقاد وغيرهم. وهي نظرة كانت تفتش في الماضي وتراثه عن العناصر الفردية المتميزة التي تؤكد حضور الفرد فى التاريخ. ومن هنا أبرزوا الشعراء الذين تميزوا بدرجة من الوعي العالي في شعرهم كالمتنبي وأبي العلاء وأبرزوا من عناصر التراث ما يؤكد التجليات المختلفة لهذه النزعة الفردية. وبدا الأمر كما لو كانت هذه النزعة بمثابة نظرة من يفتش في مرآة التراث عن انعكاس صورته فيه.

وهناك النظرة الواقعية التى حاولت أن تقدم رؤية تاريخية للتراث بعناصره المتصارعة فى التاريخ، والمتغيرة بسبب التاريخ أيضاً، وهى نظرة لم تصل إلى درجة من الذيوع والانتشار إلاموْخراً، وخصوصاً بعد هزيمة ٦٧، لأنه من المؤكد أن الهزيمة جعلتهم يعيدون طرح أسئلة أساسية على أنفسهم، وفيها سؤال التراث: كما دفعتهم إلى نظرة موضوعية. طبعاً هناك نظرات أخرى، لكن في آخر الأمر هذه المناهج هى ما أعتبرها الأساس في التعامل مع التراث.

●● إذن ما السبيل نحو التأسيس المنهجي والفلسفي للحضور العربى في الألفية المقبلة؟

د. جابر عصفور: سبيلنا إلى الحضور العربى هو سبيل الأم التى سبقتنا، وهي قيم الحرية

•• ماهى الأسس التى تستند إليها في دراسة التراث؟

د. جابر عصفور: لابد أن نسأل، ونحن ندرس التراث، ماذا أريد أن أفعل به؟ هذا سؤال يرتبط بموقفى من الحاضر، وأنا أنتمي إلى حاضر يسعى إلى التقدم، ولاأستطيع تجاهل تراثي لأنه مكون من مكونات هويتي. ولذلك فأنا أعود إليه، لالكي أبعثه من جديد أو أقلده، وإنما لكي أستعيد منه خبراته، وآخذ منها مايدعم حركة التقدم. وهذا يعني بشكل عملي أن أقوم بعملية اختيار تنطوي على قبول ورفض، أرفض من التراث كل مايعوق الحركة والتقدم، وأقبل منه كل مايساعد على التقدم، وبذلك أحرر التراث من أوهامه، وأحرر نفسي من التعامل مع التراث.

•• الدراسة العلمية للتراث هي أحد جوانب النهضة العربية الحديثة، فماهي أبرز المنهجيات التى ساهمت فى دراسة التراث العربى.. الإسلامى؟

د. جابر عصفور: عندنا أكثر من منظور في التعامل مع الترلث وأقدمها النظرة الاحيائية، وهى النظرة التى سادت الفترة من بداية النهضة وحتى الحرب العالمية الأولى والتي انتجت أشعار البارودي وأحمد شوقي وكتابات جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده... وهي نظرة عادت إلى التراث بقصد إحياء هذا الماضي العربي الزاهر، وعلى نحو كانت معه استعادة هذا الماضي وسيلة من وسائل مقاومة التخلف الذي زاد الوعي به نتيجة الاستعمار فى هذه الفترة. وهو غزو أدى إلى تعميق الأحساس بالتخلف، ودفع إلى نوع من أنواع رد الفعل الذى تمثل فى النظر إلى التراث بوصفه البديل من ناحية، وبوصفه درع أو سيف الهوية في مواجهة الغزو الاستعمارى من ناحية أخرى.

وقد جاءت بعدها مايمكن تسميتها بالنظرة الليبرالية التي سادت الفترة مابين الحربين العالميتين، ونراها في كتابات طه حسين وأحمد لطفى السيد وهيكل والعقاد وغيرهم. وهي نظرة كانت تفتش في الماضي وتراثه عن العناصر الفردية المتميزة التي تؤكد حضور الفرد فى التاريخ. ومن هنا أبرزوا الشعراء الذين تميزوا بدرجة من الوعي العالي في شعرهم كالمتنبي وأبي العلاء وأبرزوا من عناصر التراث ما يؤكد التجليات المختلفة لهذه النزعة الفردية. وبدا الأمر كما لو كانت هذه النزعة بمثابة نظرة من يفتش في مرآة التراث عن انعكاس صورته فيه.

وهناك النظرة الواقعية التى حاولت أن تقدم رؤية تاريخية للتراث بعناصره المتصارعة فى التاريخ، والمتغيرة بسبب التاريخ أيضاً، وهى نظرة لم تصل إلى درجة من الذيوع والانتشار إلامؤخراً، وخصوصاً بعد هزيمة ٦٧، لأنه من المؤكد أن الهزيمة جعلتهم يعيدون طرح أسئلة أساسية على أنفسهم، وفيها سؤال التراث: كما دفعتهم إلى نظرة موضوعية. طبعاً هناك نظرات أخرى، لكن في آخر الأمر هذه المناهج هى ما أعتبرها الأساس في التعامل مع التراث.

•• إذن ما السبيل نحو التأسيس المنهجي والفلسفي للحضور العربى في الألفية المقبلة؟

د. جابر عصفور: سبيلنا إلى الحضور العربى هو سبيل الأمم التى سبقتنا، وهي قيم الحرية

والعلم والعدل الاجتماعى، وعندما نتحدث عن الحرية نتحدث عنها بمعناها السياسى والدينى، فأنت لاتستطيع أن تتقدم وأنت مكبل بالأغلال. والعلم لايقبل الخرافة، وأنا مؤمن بأنه هو البوابة الكبيرة إلى المستقبل.

●● وهل نحتاج إلى عصر ترجمة جديد، فى رأيك؟

د. جابر عصفور: نحن نحتاج إلى عصر ترجمة جديد لأن الترجمة هي البوابة الذهبية للعبور إلى العالم الحديث والمتقدم. نحن أمة متخلفة ولن نتجاوز تخلفنا...

إلا بمجموعة أشياء على رأسها الترجمة التى تجعلنا على علم بما نقرؤه. والترجمة تمكن من الإسهام فى حركة العالم من حولنا. ودرس الماضى يقول لنا لم تحدث نهضة حقيقية إلابعد الترجمة التى حدثت في عهد المأمون، والنهضة الحديثة فى مصر لم تحدث إلابعد تأسيس مدرسة الألسن وتخريج المترجمين الذين نقلوا الآداب والعلوم الأوروبية، ولن ندخل الألف الثالثة إلا إذا قمنا بحركة ترجمة أكبر بما لايقاس بحركة الترجمة قديماً. أننا نتكلم عن هذه الحركة اليوم، مجرد كلام، ولكن لم نوفر لها الدعم المالى والتخطيط المناسب.

(أخيراً قلت له: ماحدود تأثير الثقافة والفكر الغربى على أدواتك ومنهجك النقدي؟

د. جابر عصفور: وعى الأنا بنفسها لايتحقق ولايكتمل إلا من خلال وعيها بالآخر فالإنسان لايدرك نفسه إلاحين يدرك غيره، أوحين يدرك تشابهه أو اختلافه في علاقته بالآخر. والوعي بالآخر هو درجة مهمة من درجات تكامل المعرفة بالذات... وهذا لايصح على الأفراد فقط، وإنما يصح على الأم والشعوب أيضاً، ولهذا السبب تجد الأم الأكثر انفتاحاً وحواراً مع غيرها هى الأم المتقدمة. والأم الأكثر تخلفا هى الأم الأكثر انغلاقاً على نفسها، والتي لاتستطيع أن تقيم حواراً مع غيرها، وتدخل في دائرة التبعية.

(ومن هذا المنظور، لا أنكر أن جانبا كبيراً من وعي أدين به للثقافة العالمية من حولى، والتى كانت بوابتي الأولى إليها الكتب المترجمة، ثم كانت بوابتي الثانية إليها القراءة باللغة الأجنبية. والمؤكد أن معرفتي بنظريات أجنبية كثيرة كانت سبباً مهماً من أسباب قراءاتي المختلفة للتراث نفسه، لأنك بقدر تعرفك على النظريات العالمية، تكتسب عدسات جديدة ذات قدرة أكبر فيما لم تكن متعوداً على رؤيته من قبل على جميع المستويات فى النقد والإبداع الأدبي أنت لاتستطيع أن تقدر نجيب محفوظ إلا إذا ماقارنته مع كتاب الرواية في العالم لكى تعرف مايصله بهم، ومايميزه عنهم، ورب شاعر يحسبه الناس كبيراً، فإذا وضعته فى علاقة بشعراء العالم من حوله ظهر شاعراً صغيراً. وأنا لم أفهم معنى الجامعية إلاعندما عشت فى جامعات أجنبية، وأنا مازلت أحلم إلى الآن بأن أرى فى جامعة القاهرة ما رأيته في جامعة هارفارد، وأن أرى فى الجامعات العربية كلها ما رأيته في جامعة كمبردج مثلا.

والعلم والعدل الاجتماعى، وعندما نتحدث عن الحرية نتحدث عنها بمعناها السياسى والدينى، فأنت لاتستطيع أن تتقدم وأنت مكبل بالأغلال. والعلم لايقبل الخرافة، وأنا مؤمن بأنه هو البوابة الكبيرة إلى المستقبل.

●● وهل نحتاج إلى عصر ترجمة جديد، فى رأيك؟

د. جابر عصفور: نحن نحتاج إلى عصر ترجمة جديد لأن الترجمة هي البوابة الذهبية للعبور إلى العالم الحديث والمتقدم. نحن أمة متخلفة ولن نتجاوز تخلفنا...

إلا بمجموعة أشياء على رأسها الترجمة التى تجعلنا على علم بما نقرؤه. والترجمة تمكن من الإسهام فى حركة العالم من حولنا. ودرس الماضى يقول لنا لم تحدث نهضة حقيقية إلابعد الترجمة التى حدثت في عهد المأمون، والنهضة الحديثة فى مصر لم تحدث إلابعد تأسيس مدرسة الألسن وتخريج المترجمين الذين نقلوا الآداب والعلوم الأوروبية، ولن ندخل الألف الثالثة إلا إذا قمنا بحركة ترجمة أكبر بما لايقاس بحركة الترجمة قديماً. أننا نتكلم عن هذه الحركة اليوم، مجرد كلام، ولكن لم نوفر لها الدعم المالى والتخطيط المناسب.

(أخيراً قلت له: ماحدود تأثير الثقافة والفكر الغربى على أدواتك ومنهجك النقدي؟

د. جابر عصفور: وعى الأنا بنفسها لايتحقق ولايكتمل إلا من خلال وعيها بالآخر فالإنسان لايدرك نفسه إلاحين يدرك غيره، أوحين يدرك تشابهه أو اختلافه في علاقته بالآخر. والوعي بالآخر هو درجة مهمة من درجات تكامل المعرفة بالذات... وهذا لايصح على الأفراد فقط، وإنما يصح على الأم والشعوب أيضاً، ولهذا السبب تجد الأم الأكثر انفتاحاً وحواراً مع غيرها هى الأم المتقدمة. والأم الأكثر تخلفا هى الأم الأكثر انغلاقاً على نفسها، والتي لاتستطيع أن تقيم حواراً مع غيرها، وتدخل في دائرة التبعية.

(ومن هذا المنظور، لا أنكر أن جانبا كبيراً من وعي أدين به للثقافة العالمية من حولى، والتى كانت بوابتي الأولى إليها الكتب المترجمة، ثم كانت بوابتي الثانية إليها القراءة باللغة الأجنبية. والمؤكد أن معرفتي بنظريات أجنبية كثيرة كانت سبباً مهماً من أسباب قراءاتي المختلفة للتراث نفسه، لأنك بقدر تعرفك على النظريات العالمية، تكتسب عدسات جديدة ذات قدرة أكبر فيما لم تكن متعوداً على رؤيته من قبل على جميع المستويات فى النقد والإبداع الأدبي أنت لاتستطيع أن تقدر نجيب محفوظ إلا إذا ماقارنته مع كتاب الرواية في العالم لكى تعرف مايصله بهم، ومايميزه عنهم، ورب شاعر يحسبه الناس كبيراً، فإذا وضعته فى علاقة بشعراء العالم من حوله ظهر شاعراً صغيراً. وأنا لم أفهم معنى الجامعية إلاعندما عشت فى جامعات أجنبية، وأنا مازلت أحلم إلى الآن بأن أرى فى جامعة القاهرة ما رأيته في جامعة هارفارد، وأن أرى فى الجامعات العربية كلها ما رأيته في جامعة كمبردج مثلا.

على شاشات التليفزيون
فيلم (الزمار)

علي عوض الله كرار(*)

بمناسبة مرور ٥٢ عاماً على ميلاد المخرج السينمائي الراحل عاطف الطيب المولود في ٢٦ ديسمبر من عام ١٩٤٧ .

الزمار.. هو أول فيلم عربي - على ما أعرف - يستخدم القصائد العامية فى بنائه الدرامي، وتكاد الروح الشعرية تطل من أفواه معظم حوارات الفيلم وخاصة من صدور مظاليم أهل (العرابة).

يبدأ الفيلم بالسكون يفترش الليل، ومصابيح الإضاءة متعددة الألوان تزخرفه، وخيالات مريم تسبح تحتهم وتستعيد بعض أيامها الحلوة، وتوشى عذوبة صوت المطرب محمد عبدا لوهاب سجادة السكون المزخرفة بالمصابيح الملونة بخيوط حريرية من الكلم المطرز بمعان تتمناها الروح. روح مريم.

وإذا بطلق ناري يخرق تلك السجادة البديعة التي نسجتها خيالاتها، وتشيط خيوط الأغنية فتخرس؛ فتهرب البلابل المغردة، وتلملم مريم حلمها الحلو - رغم مايحمله من أثقال، ومايعتريه من ثقوب - وتدثربه روحها، وتدخل البيت، إلاّ أنها لم تسلم من نبوية أخت زوجها جابر التى عرّتها من حلمها الدافىء ومزقته بلسانها الحاد.

إنها بداية شاعرية باللون والصوت (بعد مشهد مطاردة حسن)، قدّم بها المخرج عاطف الطيب قصيدة الناس الطيبين والتي نسجها الشاعر عبد الرحيم منصور من آلامه التي هي بعض من آلامهم، مُطرزاً إياها بالتراث الشعبي العريق الذي تمثل أمثاله الشعبية جزءاً هاماً منه، ولأول مرةُ يذاب التراث الشعبي فى بنية العمل الفني على هذا الشكل من البراعة لدرجة أن حَذْف هذه الأمثال - مجرد حذفها - يشل الإبداع الفني لفيلم (الزمار) برمته، وبالمناسبة. كرر السيناريست فايز غالي عملية مزج الأمثال الشعبية بوفرة مع الحوار، وذلك فى فيلم (يوم مر ويوم حلو) للمخرج خيري بشارة. وقد نظّم إيقاعات فيلم (الزمار) عن فهم بخصوصية العمل، وخبرة واعية وإحساس شاعري مرهف السيناريست رفيق الصبان، وشاركه الشاعر عبد الرحيم منصور بصفته الأقرب انتماءاً والأعمق تداخلاً في تلافيف المجتمع الصعيدي من رفيق الصبان.

وتنتقل بنا الكاميرا من شهيدة الحقيقة «مريم» إلى شهيد الحق «حسن» حيث تقابله الكاميرا وهو يتوسط مجموعة من العمال محدّثا إياهم عن ضرورة تكوين نقابة تضمّهم وترعى شئونهم، ولاتنسى الكاميرا أن تفضح الشروخ

(*) ناقد فنى

على شاشات التليفزيون
فيلم (الزمار)

علي عوض الله كرار(*)

بمناسبة مرور ٥٢ عاماً على ميلاد المخرج السينمائي الراحل عاطف الطيب المولود في ٢٦ ديسمبر من عام ١٩٤٧ .

الزمار.. هو أول فيلم عربي - على ما أعرف - يستخدم القصائد العامية فى بنائه الدرامي، وتكاد الروح الشعرية تطل من أفواه معظم حوارات الفيلم وخاصة من صدور مظاليم أهل (العرابة).

يبدأ الفيلم بالسكون يفترش الليل، ومصابيح الإضاءة متعددة الألوان تزخرفه، وخيالات مريم تسبح تحتهم وتستعيد بعض أيامها الحلوة، وتوشى عذوبة صوت المطرب محمد عبدا لوهاب سجادة السكون المزخرفة بالمصابيح الملونة بخيوط حريرية من الكلم المطرز بمعان تتمناها الروح. روح مريم.

وإذا بطلق ناري يخرق تلك السجادة البديعة التي نسجتها خيالاتها، وتشيط خيوط الأغنية فتخرس؛ فتهرب البلابل المغردة، وتلملم مريم حلمها الحلو - رغم مايحمله من أثقال، ومايعتريه من ثقوب - وتدثربه روحها، وتدخل البيت، إلاّ أنها لم تسلم من نبوية أخت زوجها جابر التى عرّتها من حلمها الدافىء ومزقته بلسانها الحاد.

إنها بداية شاعرية باللون والصوت (بعد مشهد مطاردة حسن)، قدّم بها المخرج عاطف الطيب قصيدة الناس الطيبين والتي نسجها الشاعر عبد الرحيم منصور من آلامه التي هي بعض من آلامهم، مُطرزاً إياها بالتراث الشعبي العريق الذي تمثل أمثاله الشعبية جزءاً هاماً منه، ولأول مرةُ يذاب التراث الشعبي فى بنية العمل الفني على هذا الشكل من البراعة لدرجة أن حَذْف هذه الأمثال - مجرد حذفها - يشل الإبداع الفني لفيلم (الزمار) برمته، وبالمناسبة. كرر السيناريست فايز غالي عملية مزج الأمثال الشعبية بوفرة مع الحوار، وذلك فى فيلم (يوم مر ويوم حلو) للمخرج خيري بشارة. وقد نظّم إيقاعات فيلم (الزمار) عن فهم بخصوصية العمل، وخبرة واعية وإحساس شاعري مرهف السيناريست رفيق الصبان، وشاركه الشاعر عبد الرحيم منصور بصفته الأقرب انتماءاً والأعمق تداخلاً في تلافيف المجتمع الصعيدي من رفيق الصبان.

وتنتقل بنا الكاميرا من شهيدة الحقيقة «مريم» إلى شهيد الحق «حسن» حيث تقابله الكاميرا وهو يتوسط مجموعة من العمال محدّثا إياهم عن ضرورة تكوين نقابة تضمّهم وترعى شئونهم، ولاتنسى الكاميرا أن تفضح الشروخ

(*) ناقد فنى

الانقسامية بين أفراد (العرابة)، وأن تفصح عن الروح الانفرادية الموجود بها كل امرئ منهم، فهاهم يسيرون متباعدين عن بعضهم البعض رغم تلاصقهم ووحدتهم الثقافية المستمدة في الأساس من واقعهم البيئي والاجتماعى ومايعتريهما من تغييرات قشرْية تُقيم حاجزاً - ولو كان رقيقاً رقّة ورق الألمونيوم - يمنع تلامس واقعهم مع شموس وهواءات قد تقتحمهم وتعيش بينهم. تغّيرات قشرية أشبه بهذا الغطاء الأحمر اللافف على كُرات الجبن الفلامنك، وأشبه بالأغطية الورقية والكرتونية والبلاستيكية والصفائحية المُغطّى بها المشروبات والمأكولات فى محل بقالة زوج مريم - وهم أي أهل منطقة العرابة - الذين تعايشوا مع مايشربونه ويأكلونه عاريا من أى غطاء مُذ أن كان نباتاً يصعد وحده إلى السماء رغم الرياح والأتربة وتعاقب الليل والنهار عليه.

وعلى النقيض تماماً تراقب الكاميرا من الخلف - في مشهد اخر - تقّدم قوى الاستغلال إلى قطعة أرض سوف يُقام فوقها مشروع خّزان مائي (عضو الحزب الحاكم - شيخ البلد - التاجر- مأمور القسم). وتظهرهم كتلة واحدة وهم يعاينون الموقع تحت مظلة قرع المارش العسكري، فهم - الأخيرون هؤلاء - واعون تماماً بوحدة مصالحهم قولاًوفعلاً ومسلكا. ونلاحظ - فيما سبق - أنسنة الكاميرا فهي تحس وتشعر وتبدي الرأي، فهي تواجه أصدقاءها الطيبين بعيوبهم ونقائصهم، وفي المشهد الآخر تنتاب الكاميرا رَجْفة الخوف، فتصوّر قوى الاستغلال من خلفهم، ومن مسافة بعيدة نسبياً.

يدخل حسن ومعه مجموعة من العمال المقهى الشعبي، ويبدأ فى إلقاء أشعاره خالبة لُب السامعين، ولم يستسلم المخرج للإبداع الفنى المُشع من الأشعار، ولم يترك له حرية التجوّل وحده داخل وجدان المتفرجين بآذانهم، بل شاركه بتعميق مضامين القصيدة الشعرية، وشق لها قنوات إسانية أرحب، فعندما وصل حسن إلى «إيدى ع الرحاية وقلبى..» إذا بالكاميرا تدور أيضا كما لو كانت رحاية على الجالسين مؤكدة أن حالة حسن المزرية ليست فردية بل هى حالة جماعية.

ولم (كما) هذه؟. بالفعل هى رحاية، فالكاميرا السينمائية وهى تدوّر شرائطها الخام وفْق آخر تعديلات وتبديلات وتعّديات المخرج على السيناريو المعُد من قبل تطحن الأحداث والشخصيات والأمكنة وتدشدشها ثم تنعّم ماهو قابل للتنعيم قالبةً نواتجها فى (المنْخُل) الفاصل مابين ماهو ناعم وماهو خشن وماهو حَصَى وماهو قشْر. وبالخبرة الإنسانية المتراكمة يذهب كل نوع إلى غرض يناسبه، فيتنافعا معاً لينفعا بعدئذ الإنسان مُبتكر تلك الوسائل البدائية الخادمة لُحسْن بقائه ودوامه على الأرض. وهذان الابتكاران المذكوران هنا (الطاحونة/ الرحاية/ المنخل) يَدْعوانا لرمى نظرة إنسانية ممزوجة ببراجماتية إنتفاعية إلى الحيوان الذي فينا وانتصر في الساحات الجوّانية على بعض أوجلّ مافينامن خير، وصيرّ هذا البعض شراً أوحليفاً للشر، وإلى

الانقسامية بين أفراد (العرابة)، وأن تفصح عن الروح الانفرادية الموجود بها كل امرئ منهم، فهاهم يسيرون متباعدين عن بعضهم البعض رغم تلاصقهم ووحدتهم الثقافية المستمدة في الأساس من واقعهم البيئي والاجتماعى ومايعتريهما من تغييرات قشرْية تُقيم حاجزاً - ولو كان رقيقاً رقّة ورق الألمونيوم - يمنع تلامس واقعهم مع شموس وهواءات قد تقتحمهم وتعيش بينهم. تغّيرات قشرية أشبه بهذا الغطاء الأحمر اللافف على كُرات الجبن الفلامنك، وأشبه بالأغطية الورقية والكرتونية والبلاستيكية والصفائحية المُغطّى بها المشروبات والمأكولات فى محل بقالة زوج مريم - وهم أي أهل منطقة العرابة - الذين تعايشوا مع مايشربونه ويأكلونه عاريا من أى غطاء مُذ أن كان نباتاً يصعد وحده إلى السماء رغم الرياح والأتربة وتعاقب الليل والنهار عليه.

وعلى النقيض تماماً تراقب الكاميرا من الخلف - في مشهد اخر - تقّدم قوى الاستغلال إلى قطعة أرض سوف يُقام فوقها مشروع خّزان مائي (عضو الحزب الحاكم - شيخ البلد - التاجر- مأمور القسم). وتظهرهم كتلة واحدة وهم يعاينون الموقع تحت مظلة قرع المارش العسكري، فهم - الأخيرون هؤلاء - واعون تماماً بوحدة مصالحهم قولاًوفعلاً ومسلكا. ونلاحظ - فيما سبق - أنسنة الكاميرا فهي تحس وتشعر وتبدي الرأي، فهي تواجه أصدقاءها الطيبين بعيوبهم ونقائصهم، وفي المشهد الآخر تنتاب الكاميرا رَجْفة الخوف، فتصّور قوى الاستغلال من خلفهم، ومن مسافة بعيدة نسبياً.

يدخل حسن ومعه مجموعة من العمال المقهى الشعبي، ويبدأ فى إلقاء أشعاره خالبة لُب السامعين، ولم يستسلم المخرج للإبداع الفنى المُشع من الأشعار، ولم يترك له حرية التجوّل وحده داخل وجدان المتفرجين بآذانهم، بل شاركه بتعميق مضامين القصيدة الشعرية، وشق لها قنوات إسانية أرحب، فعندما وصل حسن إلى «إيدى ع الرحاية وقلبى..» إذا بالكاميرا تدور أيضا كما لو كانت رحاية على الجالسين مؤكدة أن حالة حسن المزرية ليست فردية بل هى حالة جماعية.

ولم (كما) هذه؟. بالفعل هى رحاية، فالكاميرا السينمائية وهى تدوّر شرائطها الخام وفْق آخر تعديلات وتبديلات وتعّديات المخرج على السيناريو المعُد من قبل تطحن الأحداث والشخصيات والأمكنة وتدشدشها ثم تنعّم ماهو قابل للتنعيم قالبةً نواتجها فى (المنْخُل) الفاصل مابين ماهو ناعم وماهو خشن وماهو حَصَى وماهو قشْر. وبالخبرة الإنسانية المتراكمة يذهب كل نوع إلى غرض يناسبه، فيتنافعا معاً لينفعا بعدئذ الإنسان مُبتكر تلك الوسائل البدائية الخادمة لُحسْن بقائه ودوامه على الأرض. وهذان الابتكاران المذكوران هنا (الطاحونة/ الرحاية/ المنخل) يَدْعوانا لرمى نظرة إنسانية ممزوجة ببراجماتية إنتفاعية إلى الحيوان الذي فينا وانتصر في الساحات الجوّانية على بعض أوجلّ مافينامن خير، وصيرّ هذا البعض شراًّ أوحليفاً للشر، وإلى

الاحتمال القائم فى إمكانية حدوث العكس.
ولكن غباء قوى الشر فى فيلمنا هذا ورغبتها السريعة في القضاء على الأخيار أو تحجيمهم أو ترويضهم جعل لاوقت لدى الأخيرين هؤلاء كي يستقصوا مواطن الخير داخل الشر ومحاولة الإفراج عن الأول ومحالفته بوعي صبوركى يستعيد عافيته، لا للقضاء على الشر، فهو (جين) لايموت، بل ليقودا بعضهما البعض في رحلة قدرية قد يحدث في بعض مراحلها مانظنه خيراً للإنسان والذى قد يكون شراً للطبيعة التي تحاول أن تستعيد توازنها ليس إلاّفتصطدم بالإنسان ومصالحه فنعتقدها شريرة، أو أن الجانب الشرير فيها قد بدأ يتولى زمام قيادتها لإلحاق الضرر ببنى الانسان عقاباً وانتقاما على ما اقترفوه من آثام بحق الطبيعة. وكلاهما في الحقيقة (الانسان - الطبيعة) يبحث عن وجوده، ومسألة الشر والخير ليست في ذهنيهما.
ونعود لاستكمال القصيدة مع حسن الزمّار: «إيدى ع الرحاية وقلبى حَبْ أنا باطحنه بإيدى». ها هو حسن يؤكد ماسبق ويختصر الجسد في قلب يطحنه، وكما لو أنه ودون أن يدرى - يعترف أن القلب ليس كله ناعماً، بل فيه مافيه من حصى وقشور وخشونة. وعندما وصل إلى قوله: «ودُوري يارحاية» تصل الكاميرا بدورها إلى عم سعد وهو يدعك بأصابعه الاستدارة الداخلية لكوب فارغ، ولم يبدو في ذلك أي افتعال أو فجاجة، ذلك أنه من صميم عمل عم سعد - وهو الذى يصنع الشاى - غسيل الأكواب، ثم أنه من الطبيعي والمرء فيّ حالة اندماج تام مع شيء يحبه ويخرج من فم ولسان إنسان يحبه أيضا؛ أن يذوب فى هذا الشيء وتصبح حركته - إذا كان وقتها يقوم بعمل ما - أوتوماتيكية، وهذا ضمن مايحسب لعاطف الطيب المالك لحسٍّ شفيف بالنفوس البشرية وآلياتها الحركية الدالة عليها من قبل أطراف وملامح الجسم كما أن جوانحه ذاتها مُذَوّبة فى تراثها الروحي، فهاهنّ - النسوة - يقطعن إيديهن حالماً وقع بصرهن على يوسف الصديق، إنها حالة الذوبان التام بفعل صَهْد العشق الذى يفلّت الأطراف والأنامل من ميكانيكية الأرادة ويسلّمهما لأتوماتيكية الغرائز: تلك العقول الأولى المتشظية والمذُابة فى لحم ودهن ودم وأعصاب الجسم الذى قد لايحسّ بما تفعله يداه المتشبثتان بحركة أوتوماتيكية واحدة لاتتغيّر ولاتتبدّل كما أن عقل عاطف الطيب مخُتمر بتراثه الوطنى، فرغم ضعف صحة المعلم جابر وكبر سنه إلاّأنه أفسد علاقات المحيطين به، ودمر حياتيّ مريم وحسن، وهو مايمكن أن أحسبه ترجمة لاشعورية لما قاله جمال الدين الأفغاني عن المستعمر (= المستغل الخارجى): «ضعيف يسطو على حقوق الأقوياء، وصوت عال وشبح بال.. كالدودة الوحيدة، على ضعفها تفسد الصحة وتدمر البنية»، ما أشد الشبه، وما أقل الاختلاف، كأن المخرج استعارتلك الكلمات ثم نفخ فيها روح الفن فصارت المعلم جابر.
وتنتقل الكاميرا إلى أحد الشوارع الفرعية المتربة لنرى شهيدة الأمل (دولت هانم) المنتمية إلى الطبقة المتوسطة، وهي تقود سيارتها

الاحتمال القائم فى إمكانية حدوث العكس.
ولكن غباء قوى الشر فى فيلمنا هذا ورغبتها السريعة في القضاء على الأخيار أو تحجيمهم أو ترويضهم جعل لاوقت لدى الأخيرين هؤلاء كي يستقصوا مواطن الخير داخل الشر ومحاولة الإفراج عن الأول ومحالفته بوعي صبوركى يستعيد عافيته، لا للقضاء على الشر، فهو (جين) لايموت، بل ليقودا بعضهما البعض في رحلة قدرية قد يحدث في بعض مراحلها مانظنه خيراً للإنسان والذى قد يكون شراً للطبيعة التي تحاول أن تستعيد توازنها ليس إلاّفتصطدم بالإنسان ومصالحه فنعتقدها شريرة، أو أن الجانب الشرير فيها قد بدأ يتولى زمام قيادتها لإلحاق الضرر ببنى الانسان عقاباً وانتقاما على ما اقترفوه من آثام بحق الطبيعة. وكلاهما في الحقيقة (الانسان - الطبيعة) يبحث عن وجوده، ومسألة الشر والخير ليست في ذهنيهما.
ونعود لاستكمال القصيدة مع حسن الزمّار: «إيدى ع الرحاية وقلبى حَبْ أنا باطحنه بإيدى». ها هو حسن يؤكد ماسبق ويختصر الجسد في قلب يطحنه، وكما لو أنه ودون أن يدرى - يعترف أن القلب ليس كله ناعماً، بل فيه مافيه من حصى وقشور وخشونة. وعندما وصل إلى قوله: «ودُوري يارحاية» تصل الكاميرا بدورها إلى عم سعد وهو يدعك بأصابعه الاستدارة الداخلية لكوب فارغ، ولم يبدو في ذلك أي افتعال أو فجاجة، ذلك أنه من صميم عمل عم سعد - وهو الذى يصنع الشاى - غسيل الأكواب، ثم أنه من الطبيعي والمرء في حالة اندماج تام مع شيء يحبه ويخرج من فم ولسان إنسان يحبه أيضا؛ أن يذوب فى هذا الشيء وتصبح حركته - إذا كان وقتها يقوم بعمل ما - أوتوماتيكية، وهذا ضمن مايحسب لعاطف الطيب المالك لحسٍّ شفيف بالنفوس البشرية وآلياتها الحركية الدالة عليها من قبل أطراف وملامح الجسم كما أن جوانحه ذاتها مُذَوّبة فى تراثها الروحي، فهاهنّ - النسوة - يقطعن إيديهن حالماً وقع بصرهن على يوسف الصديق، إنها حالة الذوبان التام بفعل صَهْد العشق الذى يفلّت الأطراف والأنامل من ميكانيكية الأرادة ويسلّمهما لأتوماتيكية الغرائز: تلك العقول الأولى المتشظية والمذُابة فى لحم ودهن ودم وأعصاب الجسم الذى قد لايحسّ بما تفعله يداه المتشبثتان بحركة أوتوماتيكية واحدة لاتتغيّر ولاتتبدّل كما أن عقل عاطف الطيب مخُتمر بتراثه الوطنى، فرغم ضعف صحة المعلم جابر وكبر سنه إلاّأنه أفسد علاقات المحيطين به، ودمر حياتيّ مريم وحسن، وهو مايمكن أن أحسبه ترجمة لاشعورية لما قاله جمال الدين الأفغاني عن المستعمر (= المستغل الخارجى): «ضعيف يسطو على حقوق الأقوياء، وصوت عال وشبح بال.. كالدودة الوحيدة، على ضعفها تفسد الصحة وتدمر البنية»، ما أشد الشبه، وما أقل الاختلاف، كأن المخرج استعارتلك الكلمات ثم نفخ فيها روح الفن فصارت المعلم جابر.
وتنتقل الكاميرا إلى أحد الشوارع الفرعية المتربة لنرى شهيدة الأمل (دولت هانم) المنتمية إلى الطبقة المتوسطة، وهي تقود سيارتها

بسرعة غير عادية، ويأتي في مقابلها تماماً جنديان، يمتطي كل منهما حصانه ، بمجرد أن لمحاها هي وسيارتها تنحّيا قليلاً ليفسحا لها الطريق، وعلى العكس تماماً يتنحّى راكب حمار لذات الجنديين كى يمرّا وسط الطريق: وهاتان اللقطتان المتباعدتان عن بعضهما البعض يمكن اعتبارهما تعريفاً للمجتمع - عن طريق الأداة والفعل الفنيين وحدهما: الكاميرا والحركة - الذى يتصدّى المخرج لتعريته أمام المتفرج، فهو مجتمع طبقي يتكون من طبقة السادة والأشراف اللذيْن تفسح لهما السلطة كل الطرق للمرور وطبقة صغار الملاك التي عليها أن تتنحى بجانب لو فكرت أن تمر. ويمكن لها تين اللقطتين أن تمنحانا إضافة تفسيرية، فالشخصيات هنا كلها ذات ملكية ما (دولت هانم وسيارتها - الجنديان والحصانان - الرجل وحماره) وكلهم أيضا يسمحون لبعضهم البعض بالمرور، لكن وفقاً لشروط الأقوى، وفي مقابل هذه الشخصيات توجد طبقة الأجراء الذين لايمتلكون سوى أقدامهم يقطعون بها مسافات الطرق، وأيديهم التي يقطعون بها فتافيت الرزق من صخر الخشع الاستغلالي.

ومع هذا تبرز لنا مفارقة حادة. فالسيدة (دولت) ذات الحسب والنسب يقع عليها من القهر والاضطهاد من قبل أخيها حفنى التاجر وصاحب اليد الطولى في البلد مايزيد في مقداره على الواقع فوق الكثيرين من الأجراء. ومن هذه المفارقة تُولد أخرى نتائجها لم تُولد بعد: في الوقت الذي يعي فيه حفني التاجر قيمة تحالفه مع رضوان شيخ الخفر، ومع مأمور القسم، ومع عضو الحزب الحاكم، يعمل على زيادة مساحة الشروخ بينه وبين كل فرد من أفراد أسرته التي تعيش هي نفسها حالاتها الانفرادية: هو لايعي إذن قيمة التحالف الأسري الداخلي الذي يجعله - على الأقل - في حالة تفرّغ ذهني ونفسي يساعدانه في تنمية تحالفاته والقبض على زمام صراعاته الخارجية، بيد أن الخارج هو انعكاس بشكل ما للداخل، كما أن تغذية مرتدة تروح وتجيء بينهما، وفي هذه الحالة قد نرى حالة الصدق الوحيدة التى يتنفسها (حفني)، وهي حالة صدقه مع نفسيته الشريرة التي قد تأبى الغش الاجتماعي، وتتعامل مع المرأة كما تعوّد الرجال في مجتمع متخلف التعامل معها، وهو لن يكون أحسن من هذه الأم التي دفعت ابنتها الصغيرة لكي تجرى وتقف أمام سيارة (دولت) المسرعة؟! وفى نفس الوقت يمارس (حفنى) الغش على المستوى الاقتصادى (= مشروع الخزان).

وأنتقل من الشخصية الشريرة إلى الشخصية الخيّرة (حسن الزّمار). وقبل أن نتمشى معه قليلاً فوق السطور، ألانرى في هوايته التى التصقت به فصار إسماً أطلقه المخرج عنواناً على الفيلم، مغزى ما؟... قد نتذكرّ زمّاراً في حكاية شعبية أوروبية أنقذ مدينة من فئران متوحشة.. وقد نتذكّر التهكم الذي قد يناله المتكلمون عن الحق والحقوق والواجبات، والمختصر في لفظة واحدة (زَمَّر).. وقد نتذكّر (زّمارة) الإنذار - ولعلنا سمعناها فى بعض

بسرعة غير عادية، ويأتي في مقابلها تماماً جنديان، يمتطي كل منهما حصانه ، بمجرد أن لمحاها هي وسيارتها تنحّيا قليلاً ليفسحا لها الطريق، وعلى العكس تماماً يتنحّى راكب حمار لذات الجنديين كى يمرّا وسط الطريق: وهاتان اللقطتان المتباعدتان عن بعضهما البعض يمكن اعتبارهما تعريفاً للمجتمع - عن طريق الأداة والفعل الفنيين وحدهما: الكاميرا والحركة - الذى يتصدّى المخرج لتعريته أمام المتفرج، فهو مجتمع طبقي يتكون من طبقة السادة والأشراف اللذيْن تفسح لهما السلطة كل الطرق للمرور وطبقة صغار الملاك التي عليها أن تتنحى بجانب لو فكرت أن تمر. ويمكن لها تين اللقطتين أن تمنحانا إضافة تفسيرية، فالشخصيات هنا كلها ذات ملكية ما (دولت هانم وسيارتها - الجنديان والحصانان - الرجل وحماره) وكلهم أيضا يسمحون لبعضهم البعض بالمرور، لكن وفقاً لشروط الأقوى، وفي مقابل هذه الشخصيات توجد طبقة الأجراء الذين لايمتلكون سوى أقدامهم يقطعون بها مسافات الطرق، وأيديهم التي يقطعون بها فتافيت الرزق من صخر الخشع الاستغلالي.

ومع هذا تبرز لنا مفارقة حادة. فالسيدة (دولت) ذات الحسب والنسب يقع عليها من القهر والاضطهاد من قبل أخيها حفنى التاجر وصاحب اليد الطولى في البلد مايزيد في مقداره على الواقع فوق الكثيرين من الأجراء. ومن هذه المفارقة تُولد أخرى نتائجها لم تُولد بعد: في الوقت الذي يعي فيه حفني التاجر قيمة تحالفه مع رضوان شيخ الخفر، ومع مأمور القسم، ومع عضو الحزب الحاكم، يعمل على زيادة مساحة الشروخ بينه وبين كل فرد من أفراد أسرته التي تعيش هي نفسها حالاتها الانفرادية: هو لايعي إذن قيمة التحالف الأسري الداخلي الذي يجعله - على الأقل - في حالة تفرّغ ذهني ونفسي يساعدانه في تنمية تحالفاته والقبض على زمام صراعاته الخارجية، بيد أن الخارج هو انعكاس بشكل ما للداخل، كما أن تغذية مرتدة تروح وتجيء بينهما، وفي هذه الحالة قد نرى حالة الصدق الوحيدة التى يتنفسها (حفني)، وهي حالة صدقه مع نفسيته الشريرة التي قد تأبى الغش الاجتماعي، وتتعامل مع المرأة كما تعوّد الرجال في مجتمع متخلف التعامل معها، وهو لن يكون أحسن من هذه الأم التي دفعت ابنتها الصغيرة لكي تجرى وتقف أمام سيارة (دولت) المسرعة؟! وفى نفس الوقت يمارس (حفنى) الغش على المستوى الاقتصادى (= مشروع الخزان).

وأنتقل من الشخصية الشريرة إلى الشخصية الخيّرة (حسن الزّمار). وقبل أن نتمشى معه قليلاً فوق السطور، ألانرى في هوايته التى التصقت به فصار إسماً أطلقه المخرج عنواناً على الفيلم، مغزى ما؟... قد نتذكرّ زمّاراً في حكاية شعبية أوروبية أنقذ مدينة من فئران متوحشة.. وقد نتذكّر التهكم الذي قد يناله المتكلمون عن الحق والحقوق والواجبات، والمختصر في لفظة واحدة (زَمَّر).. وقد نتذكّر (زّمارة) الإنذار - ولعلنا سمعناها فى بعض

الأفلام الحربية - التى تنطلق قُبيل شن الغارات الجوية.. الزّمارة إذن قد تكون فعلاً. وقد تكون نُصْحاً. وقد تكون تنبيهاً. وبالفعل تنقّل حسن بين ممارسة هذه الأشياء الثلاثة الفائتة..

لنتمشّى معه الآن:

يلعب الضوء دوراً في كشف نفسية حسن ومراحل نموها، فما أن يغمره الضوء حتى تغزوه الظلال، فها هو يخرج من منزل شيخ البلد برفقة السيدة عنايات إلى حيث مكان محل بقالة جابر الذى سوف يعمل لديه، وطوال الطريق يتقاذفه الضوء والظل، النور والظلام، يسلّمانه لبعضهما البعض، ويعكس لسانه هذا الشعور بقصيدة عامية عن رحلته المضنية عبر فيافى الشقاء إلي سراب البقاء المستحيل.

والضوء يذيب حسن في بوتقة الطبيعة، فبعد مقابلته لعبد الله الميكانيكى، ومطلبه الموافقة على أن يشاركه السكن لحين، ثم إعتذار عبد الله لضيق المكان، هنا تحنو الطبيعة على حسن، فهو بشفافيته الروحية جزء منها، وبنوره العقلى قطعة من ضيائها الغامر، وبقلبه الذى يسع الكون هو صنوها المجسّد، فهو بشفافيته الروحية جزء منها، وبنوره العقلى قطعة من ضيائها الغامر، وبقلبه الذى يسع الكون هو صنوها المجسّد لحماً ودماً فتدثره بضوئها الساطع، فتذيبه في مكوناتها الأثيرية، فتصدح أنفاسه عبر نايه بلحن رائق الحزن يطيب له قلب عبد الله، ثم ينطلق لسان حسن بقصيدة كلماتها أفراس برية جامحة هدّها الركض فاستراحت فى حضن الطبيعة، فاستكانت روح عبد الله للصديق الجديد حسن فاستضافه ليبيت ليلته عنده.

* قبس من ضوء عود ثقاب.

إستمال صوت الناي قلب عبد الله، وأحدث فيه قبساً من ضوء مالبث أن استدار وزاد، وقد بدت اللقطة من بدايتها غارقة في الظلام، وهو ما اتضح بعد قليل أنها كانت بمثابة تشبيه لروح عبد الله التي أغرقها اليأس في الظلام فلم تعد تستطيع التعرف على الصديق من العدو، وخنقها الارتياب في الأغراب، ثم جاء حسن بنايه فأحدث قبساً من ضوء داخل روحه (= إشعال عبد الله لعود الثقاب)، مالبث أن افترش مساحة أكبر (إشعال المصباح الكيروسيني).. وأيضا توحي هذه اللقطة أن عبد الله بمعدنه الأصيل لديه الاستعداد الذاتي كي تضيء روحه وتتوهج من جديد، ولهذا جعله المخرج يشعل بنفسه عود الثقاب، وبنفسه أيضا أضاء مصباحه وأيضاتوحي اللقطة هذه بوعي فكري أصيل لدى كل من المخرج والكاتب، فالحرية لاتصدّر، والأصالة لاتُنقل،والنُبل لايُشترى، والأمل لايُوهب، بل هي أشياء تكمن فى جسد الإنسان الطيبّ، قد يُكبلها الصدأ فلانراها.

وبلا إستئذان سكن حسن قلب بسطاء (العرابة)، واهتم بحياتهم، واغتم بهمومهم، واشتم لهم طريقاً للخلاص شرط أن يتحدوا، فالموجة الواحدة - على حد تعبير حسن - تتكسّر على أول صخرة، لكن الشلال الهادر لايقف فى طريقه شيء فقوى الاستغلال لاتحابى أحداً سواء كان منتميا لعشيرتهم أولدينهم إلاّ من رضى بالخنوع سيداً، وبالدموع مرقداً.

الأفلام الحربية - التى تنطلق قُبيل شن الغارات الجوية.. الزّمارة إذن قد تكون فعلاً. وقد تكون نُصْحاً. وقد تكون تنبيهاً. وبالفعل تنقّل حسن بين ممارسة هذه الأشياء الثلاثة الفائتة..

لنتمشّى معه الآن:

يلعب الضوء دوراً في كشف نفسية حسن ومراحل نموها، فما أن يغمره الضوء حتى تغزوه الظلال، فها هو يخرج من منزل شيخ البلد برفقة السيدة عنايات إلى حيث مكان محل بقالة جابر الذى سوف يعمل لديه، وطوال الطريق يتقاذفه الضوء والظل، النور والظلام، يسلّمانه لبعضهما البعض، ويعكس لسانه هذا الشعور بقصيدة عامية عن رحلته المضنية عبر فيافى الشقاء إلي سراب البقاء المستحيل.

والضوء يذيب حسن في بوتقة الطبيعة، فبعد مقابلته لعبد الله الميكانيكى، ومطلبه الموافقة على أن يشاركه السكن لحين، ثم إعتذار عبد الله لضيق المكان، هنا تحنو الطبيعة على حسن، فهو بشفافيته الروحية جزء منها، وبنوره العقلى قطعة من ضيائها الغامر، وبقلبه الذى يسع الكون هو صنوها المجسّد، فهو بشفافيته الروحية جزء منها، وبنوره العقلى قطعة من ضيائها الغامر، وبقلبه الذى يسع الكون هو صنوها المجسّد لحماً ودماً فتدثره بضوئها الساطع، فتذيبه في مكوناتها الأثيرية، فتصدح أنفاسه عبر نايه بلحن رائق الحزن يطيب له قلب عبد الله، ثم ينطلق لسان حسن بقصيدة كلماتها أفراس برية جامحة هدّها الركض فاستراحت فى حضن الطبيعة، فاستكانت روح عبد الله للصديق الجديد حسن فاستضافه ليبيت ليلته عنده.

* قبس من ضوء عود ثقاب.

إستمال صوت الناي قلب عبد الله، وأحدث فيه قبساً من ضوء مالبث أن استدار وزاد، وقد بدت اللقطة من بدايتها غارقة في الظلام، وهو ما اتضح بعد قليل أنها كانت بمثابة تشبيه لروح عبد الله التي أغرقها اليأس في الظلام فلم تعد تستطيع التعرف على الصديق من العدو، وخنقها الارتياب في الأغراب، ثم جاء حسن بنايه فأحدث قبساً من ضوء داخل روحه (= إشعال عبد الله لعود الثقاب)، مالبث أن افترش مساحة أكبر (إشعال المصباح الكيروسيني).. وأيضا توحي هذه اللقطة أن عبد الله بمعدنه الأصيل لديه الاستعداد الذاتي كي تضيء روحه وتتوهج من جديد، ولهذا جعله المخرج يشعل بنفسه عود الثقاب، وبنفسه أيضا أضاء مصباحه وأيضاتوحي اللقطة هذه بوعي فكري أصيل لدى كل من المخرج والكاتب، فالحرية لاتصدّر، والأصالة لاتُنقل،والنُبل لايُشترى، والأمل لايُوهب، بل هي أشياء تكمن فى جسد الإنسان الطيبّ، قد يُكبلها الصدأ فلانراها.

وبلا إستئذان سكن حسن قلب بسطاء (العرابة)، واهتم بحياتهم، واغتم بهمومهم، واشتم لهم طريقاً للخلاص شرط أن يتحدوا، فالموجة الواحدة - على حد تعبير حسن - تتكسّر على أول صخرة، لكن الشلال الهادر لايقف فى طريقه شيء فقوى الاستغلال لاتحابى أحداً سواء كان منتميا لعشيرتهم أولدينهم إلاّ من رضى بالخنوع سيداً، وبالدموع مرقداً.

وهاهم الفقراء المتدينون، وعلى اختلاف أشكالهم يقعون في شباك صيد الاستغلال الذى لايفرق بين مسلم ومسيحي، ولايعطي بالأللشعائر والعبادات الدينية إذا تعارضت مع مصالحهم الآنية الأنانية، ففي طابور الأجراء يقف المسلم والمسيحى فوق نير خط واحد مستقيم، وهاهو المواطن إسحق لبيب إسحق يُوقّع عبوديته في كشف مشروع الخزان، فيما يطل من اسمه بسمة تترقرق بقطرات غاضبة. وكأن المخرج والكاتب يحثّانه على أن يكون اسماً على مُسمّى، وأن «اسحقهم» إن كنت «لبيباً» بعبر التاريخ، قبل أن يبادروكهم بسحقك، فبتحريف بسيط يمكن تحويل الاسم إلى فعل أمر «إسْحَق»، واسم الأب إلى مفعول به لامهرب له إذْ يحاصره فعل الأمر مرة أخرى من الجانب الآخر.

وها هم الأجراء - المسلمون منهم - يعملون يوم الجمعة فى المشروع وصوت مقرئ القرآن ينساب عبر الفضاء قبل صلاة الظهر، وهاهى الكاميرا تحنو على وجه رجل عجوز يقيم صلاته ويقرأ الفاتحة فى صمت غير مبين ثم يمسح وجهه بكفه، وهاهو حفنى تاجر البصل المهيمن على المشروع يقول للأجراء مهدداً: «كل واحد يشوف شُغْله ماعايزنش عطله».

سؤال متعدد الوجوه. أعتقد أنه لابد أن يُطرح ويُقلّب على أوجهه العديدة:

ولكن لماذا حدّد كل من الكاتب والمخرج الصنف الذى يتاجر فيه حفنى؟.. لماذا بالذات جعله تاجر بصل، ولم يكتف بوصفه بالتاجر فقط؟.. هل لأنه هو الشيء الذى يتم تخريطه وقليه لتسبيك الطعام والمساعدة فى إعطائه المذاق المناسب؟.. هل لأن البصل حين يُخرّط يبدأ فى أعمال المقاومة السلبية فتتحرّق عين قاتله وتدمع؟.. هل لأنه طعام الفقير ودواؤه فى أيام البرد والشتاء مع فتّة العدس الساخن؟.. هل لأنه إن فسد ضربت روائحه العطنة المكان بشكل لافت لايتحمله أحد؟.. هل لأنه رائحته مهما انغسل الحنك واندعكت الأسنان- تظل لفترة معلنة عن نفسها؟.. هل لأنه يتكون من حلقات متشابهة. كلما قطعت حلقة يظهر لك مايشبهها، مع اختلاف أن كل حلقة تضيق عما قبلها وتشف فى نفس الوقت، وهذا هو ماحدث مع (حسن) حين ترك (العاصمة) وذهب إلى مدينة أخرى؟.. هل لأنّ البصل مهما جفّ ونشف قابل للتجدد والنماء مع تغيّر ظاهرى وتام فى الشكل (= تجربة تلاميذالمدارس حين يضعون رأس بصل على فوهة كوب مليء بالماء)؟..

ملحوظة: هذا الماء الذي سينبني له المشروع كان عاملاً رئيسياً فى صحوة أهل (العرابة)..

وهل لأن رأس البصل عند عامة المصريين - وربما فى بعض البلاد العربية الأخرى - هو مرادف لرأس الإنسان: (التعبير العامى فى أحد الألعاب الشعبية التى تعتمد على جسم الإنسان ذاته إذ يُميّل شخص جذعه بزاوية (٩٠) درجة مئوية تقريبا، ويثبت على هذا الحال ريثما يقفز شخص آخر عبر ظهره وهو فارد ساقيه جانبا ومتكئاً بلمسة خاطفة ظَهْر الأول الذى قد يطلب منه الاخر أن يُطاطىء البصلة، أى رأسه)؟. من هنا أرى أنه كما استخدم الكاتب والمخرج

وهاهم الفقراء المتدينون، وعلى اختلاف أشكالهم يقعون في شباك صيد الاستغلال الذى لايفرق بين مسلم ومسيحي، ولايعطي بالأللشعائر والعبادات الدينية إذا تعارضت مع مصالحهم الآنية الأنانية، ففي طابور الأجراء يقف المسلم والمسيحى فوق نير خط واحد مستقيم، وهاهو المواطن إسحق لبيب إسحق يُوقّع عبوديته في كشف مشروع الخزان، فيما يطل من اسمه بسمة تترقرق بقطرات غاضبة. وكأن المخرج والكاتب يحثّانه على أن يكون اسماً على مُسمّى، وأن «اسحقهم» إن كنت «لبيباً» بعبر التاريخ، قبل أن يبادرواهم بسحقك، فبتحريف بسيط يمكن تحويل الاسم إلى فعل أمر «إسْحَق»، واسم الأب إلى مفعول به لامهرب له إذْ يحاصره فعل الأمر مرة أخرى من الجانب الآخر.

وها هم الأجراء - المسلمون مِنهم - يعملون يوم الجمعة فى المشروع وصوت مقرئ القرآن ينساب عبر الفضاء قبل صلاة الظهر، وهاهى الكاميرا تحنو على وجه رجل عجوز يقيم صلاته ويقرأ الفاتحة فى صمت غير مبين ثم يمسح وجهه بكفه، وهاهو حفنى تاجر البصل المهيمن على المشروع يقول للأجراء مهدداً: «كل واحد يشوف شُغْله ماعايزنش عطله».

سؤال متعدد الوجوه. أعتقد أنه لابد أن يُطرح ويُقلّب على أوجهه العديدة:

ولكن لماذا حدّد كل من الكاتب والمخرج الصنف الذى يتاجر فيه حفنى؟.. لماذا بالذات جعله تاجر بصل، ولم يكتف بوصفه بالتاجر فقط؟.. هل لأنه هو الشيء الذى يتم تخريطه وقليه لتسبيك الطعام والمساعدة فى إعطائه المذاق المناسب؟.. هل لأن البصل حين يُخرّط يبدأ فى أعمال المقاومة السلبية فتتحرّق عين قاتله وتدمع؟.. هل لأنه طعام الفقير ودواؤه فى أيام البرد والشتاء مع فتّة العدس الساخن؟.. هل لأنه إن فسد ضربت روائحه العطنة المكان بشكل لافت لايتحمله أحد؟.. هل لأنه رائحته مهما انغسل الحنك واندعكت الأسنان- تظل لفترة معلنة عن نفسها؟.. هل لأنه يتكون من حلقات متشابهة. كلما قطعت حلقة يظهر لك مايشبهها، مع اختلاف أن كل حلقة تضيق عما قبلها وتشف فى نفس الوقت، وهذا هو ماحدث مع (حسن) حين ترك (العاصمة) وذهب إلى مدينة أخرى؟.. هل لأنّ البصل مهما جفّ ونشف قابل للتجدد والنماء مع تغيّر ظاهرى وتام فى الشكل (= تجربة تلاميذالمدارس حين يضعون رأس بصل على فوهة كوب مليء بالماء)؟..

ملحوظة: هذا الماء الذي سينبني له المشروع كان عاملاً رئيسياً فى صحوة أهل (العرابة)..

وهل لأن رأس البصل عند عامة المصريين - وربما فى بعض البلاد العربية الأخرى - هو مرادف لرأس الإنسان: (التعبير العامى فى أحد الألعاب الشعبية التى تعتمد على جسم الإنسان ذاته إذ يُميّل شخص جذعه بزاوية (٩٠) درجة مئوية تقريبا، ويثبت على هذا الحال ريثما يقفز شخص آخر عبر ظهره وهو فارد ساقيه جانبا ومتكئاً بلمسة خاطفة ظَهْر الأول الذى قد يطلب منه الاخر أن يُطأطيء البصلة، أى رأسه)؟. من هنا أرى أنه كما استخدم الكاتب والمخرج

(الناى) أيقونة لحسن كفرد، استخدم أيضا (البصل) أيقونة للناس وأحوالهم وأمالهم وآلامهم

وأعود إلى ماقبل الاستطراد السابق لوصل ماانقطع:

ومن منظور آخر يتزامن صوت مقرئ القرآن مع تحدّي رئيس الأجراء لقوى الاستغلال الممثلة فى التاجر حفنى: «يبقى مش حنشتغل. بس مش هنمهل المشروع لحد غيرنا يشتغل». وكان صوت القرآن يحثه على أن يؤم الناس لأداء الفريضة الغائبة: الجهاد ضد قوى الاستغلال، والتى تبدأ بفاتحة الإضراب عن العمل.. وقد كررها المخرج في فيلم (البرئ) حينما تزامن صوت القرآن مع تحد دكتور على خليفة لقائد المعتقل، إلاّ أنه لم يُؤد فريضة التحدى جماعة فحقّ عليه وعليهم الخسران المبين.

وتندفع الأحداث فى موجات متلاحقة مستأنسة بالضوء الذى يشعه حسن فتنفضح وجوه وملامح الاستغلال، وتتعرّى النفوس للضوء فيتطهر بعضها ويحترق البعض الآخر، ويبصر الفقراء أنفسهم فيكتشفون حقيقتها وأن مصائرهم بأيديهم، وهنا يذوب ضوء التنوير بمقتل حسن لتتوالد عشرات الإضاءات المتفرقة فى خطوة أخرى على الطريق الصعب، فالأجراء مضربون عن العمل فى المشروع لحين حضور مهندس مسئول، والست عنايات تُفجّر السؤال: «ليه؟» في مخاخ الخلق وتعيده مراراً (٣٦ مرة تقريبا) كي تفقع مرارة المأساة وتستخرج منها الإجابة، بعد أن كانت مؤمنة بأن «كل واحد مابياخدش غير نصيبه» على حد قولها للسيدة التى كان يعمل لديها حسن قبل مجيئة إلى العرابة، وها هو صراخ دولت هانم يبدّد صمت المأساة: «وَدُّونى لأمل»، عاوزه أروح لأمل»، «يا أمل إنتي فين يا أمل»، وقد تكرر اسم «أمل» - وهى بنت دولت المتوفاة - حوالى عشر مرات كي يتسرّب فحواها إلى المتفرج فيرتفع وجدانه عن السقوط فى المستنقع المأساوي لنهاية البطل. الفرد إلى ذرا بداية البطل/ المجموع، وهاهو الناى مازال لحنه يواصل الطريق متحديا حصار البنادق. واستطاع المخرج بهذه التوليفة: الإصرار على السؤال، الإصرار على الأمل، الإصرار على تواصل صوت الناي بعد موت صاحبه؛ أن يبعد جمهوره عن الغضب العاطفى الشخصى المستنكر لموت البطل إلى الغضب العقلى الموضوعى المستنفر ضد الطغاة، وبذانجح المخرج فيما سقط فيه الكثير من المخرجين حينما أماتوا أبطالهم فأهاجوا جماهيرهم ضدهم واعتبروا أفلامهم ساقطة، ودائما وأبداً، ورغم تعالي وغطرسة حفظة الثقافة وبغبغاناتها، أقول إن الحس الجمعي العفوي للجماهير هو الأصدق، فالبطل فى وعيهم الدفين هو الأمل، فإن مات، ماتواهم أيضا بموته وتكفّن الوطن واندفن وهذا استحالة. ولذا يتعامل عاطف الطيب مع هذا الوعي الدفين من خلال تفهمه للحس الجمعي العفوى لدى جمهوره فيعمل - عاطف - بكل أدواته الفنية على فصل الزواج الكاثوليكى بين الأمل والبطل الفرد الذى باركه الموروث السينمائى، ثم يربط

(الناى) أيقونة لحسن كفرد، استخدم أيضا (البصل) أيقونة للناس وأحوالهم وأمالهم وآلامهم
وأعود إلى ماقبل الاستطراد السابق لوصل ماانقطع:
ومن منظور آخر يتزامن صوت مقرئ القرآن مع تحدّي رئيس الأجراء لقوى الاستغلال الممثلة فى التاجر حفنى: «يبقى مش حنشتغل. بس مش هنمهل المشروع لحد غيرنا يشتغل». وكان صوت القرآن يحثه على أن يؤم الناس لأداء الفريضة الغائبة: الجهاد ضد قوى الاستغلال، والتى تبدأ بفاتحة الإضراب عن العمل.. وقد كررها المخرج في فيلم (البرئ) حينما تزامن صوت القرآن مع تحد دكتور على خليفة لقائد المعتقل، إلاّ أنه لم يُؤد فريضة التحدى جماعة فحقّ عليه وعليهم الخسران المبين.
وتندفع الأحداث فى موجات متلاحقة مستأنسة بالضوء الذى يشعه حسن فتنفضح وجوه وملامح الاستغلال، وتتعرّى النفوس للضوء فيتطهر بعضها ويحترق البعض الآخر، ويبصر الفقراء أنفسهم فيكتشفون حقيقتها وأن مصائرهم بأيديهم، وهنا يذوب ضوء التنوير بمقتل حسن لتتوالد عشرات الإضاءات المتفرقة فى خطوة أخرى على الطريق الصعب، فالأجراء مضربون عن العمل فى المشروع لحين حضور مهندس مسئول، والست عنايات تُفجّر السؤال: «ليه؟» في مخاخ الخلق وتعيده مراراً (٣٦ مرة تقريبا) كي تفقع مرارة المأساة وتستخرج منها الإجابة، بعد أن كانت مؤمنة بأن «كل واحد مابياخدش غير نصيبه» على حد قولها للسيدة التى كان يعمل لديها حسن قبل مجيئة إلى العرابة، وها هو صراخ دولت هانم يبدّد صمت المأساة: «وَدُّونى لأمل»، عاوزه أروح لأمل»، «يا أمل إنتي فين يا أمل»، وقد تكرر اسم «أمل» – وهى بنت دولت المتوفاة – حوالى عشر مرات كي يتسرّب فحواها إلى المتفرج فيرتفع وجدانه عن السقوط فى المستنقع المأساوي لنهاية البطل. الفرد إلى ذرا بداية البطل/ المجموع، وهاهو الناى مازال لحنه يواصل الطريق متحديا حصار البنادق. واستطاع المخرج بهذه التوليفة: الإصرار على السؤال، الإصرار على الأمل، الإصرار على تواصل صوت الناي بعد موت صاحبه؛ أن يبعد جمهوره عن الغضب العاطفى الشخصى المستنكر لموت البطل إلى الغضب العقلى الموضوعى المستنفر ضد الطغاة، وبذانجح المخرج فيما سقط فيه الكثير من المخرجين حينما أماتوا أبطالهم فأهاجوا جماهيرهم ضدهم واعتبروا أفلامهم ساقطة، ودائما وأبداً، ورغم تعالي وغطرسة حفظة الثقافة وبغبغاناتها، أقول إن الحس الجمعي العفوي للجماهير هو الأصدق، فالبطل فى وعيهم الدفين هو الأمل، فإن مات، ماتواهم أيضا بموته وتكفّن الوطن واندفن وهذا استحالة. ولذا يتعامل عاطف الطيب مع هذا الوعي الدفين من خلال تفهمه للحس الجمعي العفوى لدى جمهوره فيعمل – عاطف – بكل أدواته الفنية على فصل الزواج الكاثوليكى بين الأمل والبطل الفرد الذى باركه الموروث السينمائى، ثم يربط

الأمل بالمجموع داخل الشاشة وخارجها، هنا قد يتقبّل الجمهور موت بطله كما يتقبّل القضاء والقدر.

وتتبقّى لنا مفارقة تدعو لقليل من التأمل: مفارقة مفادها أن العنصر الطيب والخيّر فى الفيلم هو المتسبب - ودون قصد - فى موت حسن. فالسيدة دولت حكت للست عنايات التى فتحت باب رزق وعيش لحسن، عن زوجها الضابط الذى ظل يبحث عن حسن طالب كلية الهندسة الفار من السجن، والست عنايات بدورها، وبعفوية تامة، تحكى لزوجها شيخ البلد عما وصلت إليه المسكينة دولت من خبل وتشويش فى دماغها، ثم تحكى ماحكته لها دولت. ومادرتْ أنها بذلك صيّرت باب الرزق بابا لقبر مفتوح.

ويظل سؤال يقتحمنى مع نهاية المقال ويراودنى:

لماذا وضع الكاتب والمخرج مقتل حسن على ألسنة النساء الثلاث: مريم/ دولت/ عنايات؟. تكلمتُ عن المرأتين الأخيرتين وبقيت أمامى (مريم)، فهى التى تحدّت تقاليد المجتمع الصعيدى وطلبت من حسن الغريب توصيلها لغاية المقابر. فهل هى - بهذا - كانت تعيد على نحو جديد ومغاير، مستكملة، جميل الست عنايات التى أوصلت حسن لدكّان المعلم جابر ليبيع (السلمون) المدفون عاريا فى مقابر من صفيح، فطلبت من حسن توصيلها إلى المقابر ليرى بأم عينيه - وهذا على غير قصد منها - العلب الحجرية التى سيتمدد عارياً داخل إحداها ليبيعه الطغاة نشيداً لشرف مزعوم، ويبيعه أصدقاؤه نشيداً لحرية مثلومة.. ولكن، لِم لايكون عن قصد؟؛ قصد غرائزي عفوي، قصد يقف على الحافة العفوية، فكثيراً ماصادفتها الكاميرا وعيناها منجذبتان نحو حسن. كانت هى تعرف بأن مجرد اصطحابها لحسن، ودون إذن من زوجها، سيدفع هذا الأخير ومعه رجال كبار البلدة لقتلهما. أعتقد أنها أرادت أن ترتبط بحسن، ولو فى حادثة. أرادت أن تربط سيرتها بسيرته علّهما معاً يتحولان إلى حكاية شعبية يتداولها الشعراء، والحكاية التى سدّتها ولحمتها رجل وامرأة مايفرقهما فى الظاهر يفوق مايوحدّهما فى الباطن، وفى لحظة قدرية ينطلق القليل نافضاً من حواليه الكثير المفرّق، لتكسب الحكاية سحراً يخلّدها.

وقد يأخذ عدد من النقاد على الكاتب والمخرج أنهما قسّما الشخصيات قسمتين هما: أشرار وأخيار، سُود وبيض، حتى الرماديّات قلّصاها. وردّي أن هذا هو مايحدث بالفعل مع المراحل العليا لأى صراع، حيث يحتاج كل قطب من القطبين المتعاديين لمزيد من المريدين الذين يجدون أنفسهم - كل فرد أو جماعة أو فريق على حده - مضطرين لإعلان مواقفهم ولو بالصمت المبين.

الأمل بالمجموع داخل الشاشة وخارجها، هنا قد يتقبّل الجمهور موت بطله كما يتقبّل القضاء والقدر.

وتتبقّى لنا مفارقة تدعو لقليل من التأمل: مفارقة مفادها أن العنصر الطيب والخيّر فى الفيلم هو المتسبب - ودون قصد - فى موت حسن. فالسيدة دولت حكت للست عنايات التى فتحت باب رزق وعيش لحسن، عن زوجها الضابط الذى ظل يبحث عن حسن طالب كلية الهندسة الفار من السجن، والست عنايات بدورها، وبعفوية تامة، تحكى لزوجها شيخ البلد عما وصلت إليه المسكينة دولت من خبل وتشويش فى دماغها، ثم تحكى ماحكته لها دولت. ومادرتْ أنها بذلك صيّرت باب الرزق بابا لقبر مفتوح.

ويظل سؤال يقتحمنى مع نهاية المقال ويراودنى:

لماذا وضع الكاتب والمخرج مقتل حسن على ألسنة النساء الثلاث: مريم/ دولت/ عنايات؟. تكلمتُ عن المرأتين الأخيرتين وبقيت أمامى (مريم)، فهى التى تحدّت تقاليد المجتمع الصعيدى وطلبت من حسن الغريب توصيلها لغاية المقابر. فهل هى - بهذا - كانت تعيد على نحو جديد ومغاير، مستكملة، جميل الست عنايات التى أوصلت حسن لدكّان المعلم جابر ليبيع (السلمون) المدفون عاريا فى مقابر من صفيح، فطلبت من حسن توصيلها إلى المقابر ليرى بأم عينيه - وهذا على غير قصد منها - العلب الحجرية التى سيتمدد عارياً داخل إحداها ليبيعه الطغاة نشيداً لشرف مزعوم، ويبيعه أصدقاؤه نشيداً لحرية مثلومة.. ولكن، لِمَ لايكون عن قصد؟؛ قصد غرائزي عفوي، قصد يقف على الحافة العفوية، فكثيراً ماصادفتها الكاميرا وعيناها منجذبتان نحو حسن. كانت هى تعرف بأن مجرد اصطحابها لحسن، ودون إذن من زوجها، سيدفع هذا الأخير ومعه رجال كبار البلدة لقتلهما. أعتقد أنها أرادت أن ترتبط بحسن، ولو فى حادثة. أرادت أن تربط سيرتها بسيرته علّهما معاً يتحولان إلى حكاية شعبية يتداولها الشعراء، والحكاية التى سدّتها ولحمتها رجل وامرأة مايفرقهما فى الظاهر يفوق مايوحدّهما فى الباطن، وفى لحظة قدرية ينطلق القليل نافضاً من حواليه الكثير المفرّق، لتكسب الحكاية سحراً يخلّدها.

وقد يأخذ عدد من النقاد على الكاتب والمخرج أنهما قسّما الشخصيات قسمتين هما: أشرار وأخيار، سُود وبيض، حتى الرماديّات قلّصاها. وردّي أن هذا هو مايحدث بالفعل مع المراحل العليا لأى صراع، حيث يحتاج كل قطب من القطبين المتعاديين لمزيد من المريدين الذين يجدون أنفسهم - كل فرد أو جماعة أو فريق على حده - مضطرين لإعلان مواقفهم ولو بالصمت المبين.

بطاقـــة فلميـــة

اسم الفيلم : الزمار (عن مسرحية هبوط أورفيوس للكاتب المسرحى تنيسى ويليامز)

سيناريو : رفيق الصبان - عبد الرحيم منصور

حوار وأشعار : عبد الرحيم منصور

ألحان وموسيقى تصويرية : بليغ حمدى

مدير تصوير : محمود عبد السميع

مونتاج : نادية شكرى

مهندس صوت : مجدى كامل

م. ديكور وتصميم ملابس : رشدى حامد

مخرج مساعد : محمد النجار

إنتاج : أفلام رانيا - نبيل محمد اسماعيل، نبيل بلان

تمثيل : نور الشريف فى دور حسن، بوسى فى دور دولت هانم، محسنة توفيق فى دور مريم، نعيمه الصغير فى دور نبوية شقيقة المعلم جابر، توفيق الدقن فى دور المعلم جابر، أحمد بدير فى دور علاّم بك، صلاح السعدنى فى دور عبد الله الميكانيكى، على الشريف في دور رضوان شيخ البلد، ناهد اسماعيل فى دور الست عنايات وزوجة شيخ البلد، وحيد عزت فى دور تاجر البصل حفنى، فيصل عزب فى دور مأمور القسم، محمد أبو حشيش فى دور شيخ الخفر، عبد الهادى أنور فى دور الأستاذ.

تاريخ العرض السينمائى : ١٩٨٤م.

لحظات سياسية سينمائية مشرقة

محمود قاسم(*)

«باسم الأمة، تعلن قناة السويس شركة مساهمة مصرية».

* هذه الكلمات، كانت المفاجأة الكبرى، بل أهم وأجمل ماسمعته الآذان العربية فى القرن العشرين حين طلع جمال عبد الناصر على العالم بمفاجأته.. استرداد قناة السويس فى ٢٦ يوليو ١٩٥٦.

وتحركت الأحداث بسرعة، وصار مايحدث فى المنطقة حديث العالم. وبدأت الحركة السياسية، قبل أن يتم العدوان الثلاثى فى ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦.

وشهدت المنطقة أحداثا ساخنة.. انتهت بخروج قوات العدوان فى ٢٣ ديسمبر من نفس السنة.. لكن.. ترى أين كانت السينما..؟

لأن السينما إبداع.. وفن جماعى..

فقد تحركت بشكل قوي أثناء الأحداث.. وقدمت فى ٨ يوليو ١٩٥٧ فيلما ضخما على مستوى الاحداث.. فيلم اشترك فى بطولته أكثر من مائة نجم، بالاضافة إلى المجاميع، والتصوير بالعدسات العريضة (سينما سكوب).

أسم الفيلم هو «بورسعيد».

المخرج هو: عز الدين ذو الفقار. وهو أيضا مؤلف القصة والسيناريو.. أما كاتب الحوار فهو على الزرقانى..

الفيلم صوره عبده نصر فى مدة عرض ١٤٠ دقيقة. وعرض لأول مرة بسينما ريفولى.

الممثلون الرئيسيون فى الفيلم هم: هدى سلطان، فريد شوقى ليلى فوزى، شكرى سرحان، زهرة العلا، أمينة رزق، رشدى اباظة، حسين رياض، سراج منير، كمال يس، أحمد مظهر، توفيق الدقن، نعيمة وصفى، كمال حسين، نور الدمرداش، عدلى كاسب، زينب صدقى رياض القصبجى، شفيق نور الدين. والمخرج عز الدين ذو الفقار. والطفل سليمان الجندى.

تدور الأحداث فى مدينة بورسعيد.

بورسعيد الباسلة. هناك أسرة.. وبقايا أسرة.. تربط بين الاثنين جيرة، وألفة ودماء أبوين وهبا شهيدين فى حرب فلسطين.

الأسرة الأولى مكونة من فتحى الضابط البحرى (شكرى سرحان)، وشقيقته وفية (هدى سلطان)، وقد نشأ الاثنان بعد أن حرما من عطف الأم. ومن رعاية الأب. فى حماية أم

(*) ناقد فنى مصرى.

لحظات سياسية سينمائية مشرقة

محمود قاسم(*)

«باسم الأمة، تعلن قناة السويس شركة مساهمة مصرية».

* هذه الكلمات، كانت المفاجأة الكبرى، بل أهم وأجمل ماسمعته الآذان العربية فى القرن العشرين حين طلع جمال عبد الناصر على العالم بمفاجأته.. استرداد قناة السويس فى ٢٦ يوليو ١٩٥٦.

وتحركت الأحداث بسرعة، وصار مايحدث فى المنطقة حديث العالم. وبدأت الحركة السياسية، قبل أن يتم العدوان الثلاثى فى ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦.

وشهدت المنطقة أحداثا ساخنة.. انتهت بخروج قوات العدوان فى ٢٣ ديسمبر من نفس السنة.. لكن.. ترى أين كانت السينما..؟

لأن السينما إبداع.. وفن جماعى..

فقد تحركت بشكل قوي أثناء الأحداث.. وقدمت فى ٨ يوليو ١٩٥٧ فيلما ضخما على مستوى الاحداث.. فيلم اشترك فى بطولته أكثر من مائة نجم، بالاضافة إلى المجاميع، والتصوير بالعدسات العريضة (سينما سكوب).

أسم الفيلم هو «بورسعيد».

المخرج هو: عز الدين ذو الفقار. وهو أيضا مؤلف القصة والسيناريو.. أما كاتب الحوار فهو على الزرقانى..

الفيلم صوره عبده نصر فى مدة عرض ١٤٠ دقيقة. وعرض لأول مرة بسينما ريفولى.

الممثلون الرئيسيون فى الفيلم هم: هدى سلطان، فريد شوقى ليلى فوزى، شكرى سرحان، زهرة العلا، أمينة رزق، رشدى اباظة، حسين رياض، سراج منير، كمال يس، أحمد مظهر، توفيق الدقن، نعيمة وصفى، كمال حسين، نور الدمرداش، عدلى كاسب، زينب صدقى رياض القصبجى، شفيق نور الدين. والمخرج عز الدين ذو الفقار. والطفل سليمان الجندى.

تدور الأحداث فى مدينة بورسعيد.

بورسعيد الباسلة. هناك أسرة.. وبقايا أسرة.. تربط بين الاثنين جيرة، وألفة ودماء أبوين وهبا شهيدين فى حرب فلسطين.

الأسرة الأولى مكونة من فتحى الضابط البحرى (شكرى سرحان)، وشقيقته وفية (هدى سلطان)، وقد نشأ الاثنان بعد أن حرما من عطف الأم. ومن رعاية الأب. فى حماية أم

(*) ناقد فنى مصرى.

طلبة (زينب صدقى) التي تعيش مع ابنها طلبة (فريد شوقى) مدرب كتائب الحرس الوطنى، وطفلها مرزوق (سليمان الجندى) الطفل الذكى..

هاتان الأسرتان تعيشان فى هناء. ويضاعف من قوة الصلات بينهما علاقة الحب العنيف التى تربط بين وفية وطلبة.

وفى بورسعيد. شخصية أخرى. المرأة الانجليزية الأصل، المصرية النشأة مس بات (ليلى فوزى). وهى تبذل كل جهدها لأن تتقرب الى أفراد الشعب. وأن تغزو قلب فتحى وتبوء محاولتها الأولى بالفشل.

لكن المحاولة الثانية تنجح.

ثم يقع العدوان الغاشم..

وتدوّي صفارات الأنذار..

وتشاهد المدينة صراعا عنيفا ضد العدو..

صراع فيه بطولة.. فالكل يجود بالدم. وصراع فيه خسة.

فهناك عصابة من الجواسيس يرأسها ويليامز (عز الدين ذو الفقار).. وتساعده مس بات.

ويكشف فتحى سر العصابة. فيقبض على ويليامز. وتفر بات الى مكان مجهول.. حيث يساعدها مور هاوس (أحمد مظهر) على تكملة رسالة الشر.

وينكشف فى المدينة معدن المصريين..

صاحبة المقهى تحول المكان الى مأوى لأبناء المدينة.

وأم الجندى الباسل الشاويش محمد، تعيش مع كل طلقة. وتموت مع الطلقة الأخيرة.

المدينة كلها تتحول إلى جندي مقاتل..

بشوارعها التى تلتهمها النيران، والدبابات التى تجوب كل مكان حاملة اليه الموت والدمار.

ويكتشف الأهالى في شيكو الحلاق (توفيق الدقن) جاسوسا فيقبضون عليه، ويستغلونه ضد القوات المعتدية..

ثم يفتدون به طلبة وتستمر المدينة فى نضالها حتى يكتب لها النصر..

الفيلم الثانى الذى عرض فى نفس الأسابيع هو «سجين أبوزعبل»..

الفيلم عرض فى ١٧ يونيه ١٩٥٧ .

كتب له السيناريو وأخرجه: نيازى مصطفى.

وكتب له الحوار والسيناريو السيد بدير.

والفيلم من تمثيل: محسن سرحان، محمود المليجى، منيرة سنبل، استيفان روستى، سعيد أبوبكر.

الموضوع هنا يختلف، لكن أحداثه مرتبطة بالعدوان الغاشم على المدينة..

فنحن أمام اثنين من الخصوم.. زجّ الأول بالثانى في السجن، ووجد الأول نفسه فى داخل نفس السجن، أنه أبوزعبل.

والفيلم مأخوذ عن حادثة حقيقية، حين هاجمت الطائرات المعادية سجن أبوزعبل. وقام بعض المساجين بتسليم أنفسهم بدلا من الهروب.

الا أن السينما هنا اختلقت قصة خيالية ممزوجة بالبطولة. تدور حول تهمة ملفقة لإدخال شخص (محسن سرحان) السجن،

طلبة (زينب صدقى) التي تعيش مع ابنها طلبة (فريد شوقى) مدرب كتائب الحرس الوطنى، وطفلها مرزوق (سليمان الجندى) الطفل الذكى..

هاتان الأسرتان تعيشان فى هناء. ويضاعف من قوة الصلات بينهما علاقة الحب العنيف التى تربط بين وفية وطلبة.

وفى بورسعيد. شخصية أخرى. المرأة الانجليزية الأصل، المصرية النشأة مس بات (ليلى فوزى). وهى تبذل كل جهدها لأن تتقرب الى أفراد الشعب. وأن تغزو قلب فتحى وتبوء محاولتها الأولى بالفشل.

لكن المحاولة الثانية تنجح.

ثم يقع العدوان الغاشم..

وتدوّي صفارات الأنذار..

وتشاهد المدينة صراعا عنيفا ضد العدو..

صراع فيه بطولة.. فالكل يجود بالدم. وصراع فيه خسة.

فهناك عصابة من الجواسيس يرأسها ويليامز (عز الدين ذو الفقار).. وتساعده مس بات.

ويكشف فتحى سر العصابة. فيقبض على ويليامز. وتفر بات الى مكان مجهول.. حيث يساعدها مور هاوس (أحمد مظهر) على تكملة رسالة الشر.

وينكشف فى المدينة معدن المصريين..

صاحبة المقهى تحول المكان الى مأوى لأبناء المدينة.

وأم الجندى الباسل الشاويش محمد، تعيش مع كل طلقة. وتموت مع الطلقة الأخيرة.

المدينة كلها تتحول إلى جندي مقاتل..

بشوارعها التى تلتهمها النيران، والدبابات التى تجوب كل مكان حاملة اليه الموت والدمار.

ويكتشف الأهالى في شيكو الحلاق (توفيق الدقن) جاسوسا فيقبضون عليه، ويستغلونه ضد القوات المعتدية..

ثم يفتدون به طلبة وتستمر المدينة فى نضالها حتى يكتب لها النصر..

الفيلم الثانى الذى عرض فى نفس الأسابيع هو «سجين أبوزعبل»..

الفيلم عرض فى ١٧ يونيه ١٩٥٧ .

كتب له السيناريو وأخرجه: نيازى مصطفى.

وكتب له الحوار والسيناريو السيد بدير.

والفيلم من تمثيل: محسن سرحان، محمود المليجى، منيرة سنبل، استيفان روستى، سعيد أبوبكر.

الموضوع هنا يختلف، لكن أحداثه مرتبطة بالعدوان الغاشم على المدينة..

فنحن أمام اثنين من الخصوم.. زجّ الأول بالثانى في السجن، ووجد الأول نفسه فى داخل نفس السجن، أنه أبوزعبل.

والفيلم مأخوذ عن حادثة حقيقية، حين هاجمت الطائرات المعادية سجن أبوزعبل. وقام بعض المساجين بتسليم أنفسهم بدلا من الهروب.

الا أن السينما هنا اختلقت قصة خيالية ممزوجة بالبطولة. تدور حول تهمة ملفقة لإدخال شخص (محسن سرحان) السجن،

ولكن المرصاد يتصدى للشرير الذى دبر هذه التهمة، فيدخل نفس السجن. وفى السجن تقع الغارة المشهورة، ويهرب الصديقان اللدودان الى مدينة بورسعيد. كى يدفع السجين البرىء حسن بغريمه أن يتزوج أخته.

ويكشف فيلم «سجين أبوزعبل» أن المصريين هم الذين دافعوا عن مدينتهم، ووطنهم، أما الأجانب الذين عاشوا فى بورسعيد، فهم الذين تجسسوا لحساب العدوان. فالخواجاية (منيرة سنبل) تعيش مع خواجة مثلها (استيفان روستى) ويأوى الاثنان فى البيت بعض جنود العدوان الذين هبطوا بالمظلات.

والفيلم بمثابة حالة وطنية عالية، فالسجناء يتحولون إلى فدائيين ويحملون السلاح ضد العدو بعد أن كانوا يتقاتلون فيما بينهم، وهناك واحد منهم (محمود المليجى) يستشهد فى المعركة، ويدفع حياته ثمنا لفداء وطنه، أما الثانى، فإنه بعد النصر يقوم بتسليم نفسه الى المسئولين.

وهناك قصص سينمائية عديدة، أخذت من الواقع ومن أهمها بالطبع قصة استشهاد مجموعة من ضباط البحرية العربية فى معركة البرلس.

هذه القصة قدمها السيد بدير في فيلم حربى يحمل اسم «عمالقة البحار» عام ١٩٦٠، وهو أول فيلم عن العدوان الثلاثى يشترك فى تأليفه اثنان من ضباط البحرية هما كمال الحديدى، وعبد الله أبو رواش.

أما المخرج السيد بدير فقد كتب السيناريو والحوار بالاشتراك مع محمد مصطفى سامى. الفيلم يدور حول شخصيات حقيقية عرفتها العسكرية مثل المقدم جلال دسوقى، والطالب السورى جول جمال الذى كان طالبا بالكلية البحرية أثناء العدوان الثلاثى.

وقد بداصدق الفيلم من خلال الاستعانة بالشاب السورى عادل جمال ليجسد دور أخيه، فبدا كأنه نسخة منه، أما أحمد مظهر (الضابط سابقا فى القوات المسلحة) فقد جسد دور جلال الدسوقى.

ويدور الفيلم قبل العدوان على مصر. وفى الاسكندرية يتولى جلال الدسوقى تدريب مجموعة من الجنود والضباط على وحدة قاذفات الطوربيدات الصغيرة

ومن بين هؤلاء الطالب السورى جول جمال. يقوم الطلاب العسكريون برحلة الى سوريا. وفى اللاذقية يلتقون بخطيبة جول جمال. ويبدو مدى الحب الذى يربط بينهما. يقوم العدوان، ويوكل لجلال الدسوقى مهمة استطلاع موقع القوات المعادية. تتم المهمة بنجاح، وعند العودة الى الوحدة البحرية يحدث اشتباك بين البحرية المصرية وبحرية العدو ويكون جلال الدسوقى وجول جمال من بين الشهداء.

وقد ظلت قصص البطولة فى زمن بورسعيد تدور من خلال قصص حب إنسانية تدور داخل المدينة. فأبناء المدينة هم الذين يدافعون

ولكن المرصاد يتصدى للشرير الذى دبر هذه التهمة، فيدخل نفس السجن. وفى السجن تقع الغارة المشهورة، ويهرب الصديقان اللدودان الى مدينة بورسعيد. كى يدفع السجين البريء حسن بغريمه أن يتزوج أخته.

ويكشف فيلم «سجين أبوزعبل» أن المصريين هم الذين دافعوا عن مدينتهم، ووطنهم، أما الأجانب الذين عاشوا فى بورسعيد، فهم الذين تجسسوا لحساب العدوان. فالخواجاية (منيرة سنبل) تعيش مع خواجة مثلها (استيفان روستى) ويأوى الاثنان فى البيت بعض جنود العدوان الذين هبطوا بالمظلات.

والفيلم بمثابة حالة وطنية عالية، فالسجناء يتحولون إلى فدائيين ويحملون السلاح ضد العدو بعد أن كانوا يتقاتلون فيما بينهم، وهناك واحد منهم (محمود المليجى) يستشهد فى المعركة، ويدفع حياته ثمنا لفداء وطنه، أما الثانى، فإنه بعد النصر يقوم بتسليم نفسه الى المسئولين.

وهناك قصص سينمائية عديدة، أخذت من الواقع ومن أهمها بالطبع قصة استشهاد مجموعة من ضباط البحرية العربية فى معركة البرلس.

هذه القصة قدمها السيد بدير في فيلم حربى يحمل اسم «عمالقة البحار» عام ١٩٦٠، وهو أول فيلم عن العدوان الثلاثى يشترك فى تأليفه اثنان من ضباط البحرية هما كمال الحديدى، وعبد الله أبو رواش.

أما المخرج السيد بدير فقد كتب السيناريو والحوار بالاشتراك مع محمد مصطفى سامى. الفيلم يدور حول شخصيات حقيقية عرفتها العسكرية مثل المقدم جلال دسوقى، والطالب السورى جول جمال الذى كان طالبا بالكلية البحرية أثناء العدوان الثلاثى.

وقد بداصدق الفيلم من خلال الاستعانة بالشاب السورى عادل جمال ليجسد دور أخيه، فبدا كأنه نسخة منه، أما أحمد مظهر (الضابط سابقا فى القوات المسلحة) فقد جسد دور جلال الدسوقى.

ويدور الفيلم قبل العدوان على مصر. وفى الاسكندرية يتولى جلال الدسوقى تدريب مجموعة من الجنود والضباط على وحدة قاذفات الطوربيدات الصغيرة

ومن بين هؤلاء الطالب السورى جول جمال. يقوم الطلاب العسكريون برحلة الى سوريا. وفى اللاذقية يلتقون بخطيبة جول جمال. ويبدو مدى الحب الذى يربط بينهما. يقوم العدوان، ويوكل لجلال الدسوقى مهمة استطلاع موقع القوات المعادية. تتم المهمة بنجاح، وعند العودة الى الوحدة البحرية يحدث اشتباك بين البحرية المصرية وبحرية العدو ويكون جلال الدسوقى وجول جمال من بين الشهداء.

وقد ظلت قصص البطولة فى زمن بورسعيد تدور من خلال قصص حب إنسانية تدور داخل المدينة. فأبناء المدينة هم الذين يدافعون

عنها، وهم يدافعون عن الأرض، والانسان، والممتلكات، والماضي والحاضر والمستقبل.
ولذا.. فإن الافلام التى دارت عن العدوان الثلاثى، كانت تمزج بين الحب والحرب، ولم نر قصص الجنود الذين يذهبون الى جبهة بعيدة للدفاع عن الوطن بشكل عام. ولكن ابطال قصص هذه الأفلام غير محاربين، وغير مدربين. ولذا فإن المواجهة غريبة الشكل، وهم يواجهون قوات نظامية لثلاث دول لديها السلاح المتطور، والتدريب العالى.
وبدت هذه السمة واضحة فى فيلم «حب من نار» لحسن الأمام الذى عرض فى أوائل عام ١٩٥٨ حول شابين هما أحمد (شكرى سرحان) ومحمود «يوسف فخر الدين»، يتمتعان بنفس القدرة من الكفاءات الرياضية والخلقية.
لذا.. فهما يتنافسان على حب الفتاة نجف «شادية». ولاتستطيع المفاضلة بينهما. وعندما يتم العدوان الغاشم يتطوعان فى الخدمة العسكرية. أما نجف فتنضمّ الى صفوف الهلال الأحمر. يهاجم الأعداء المدينة، ويقبضون على أبويها وأسرتها. فتقرر الانضمام والانتقام. وتذهب لارتداء ملابس بنات الليل، وتذهب إلى البار الذى ينزل فيه الانجليز. وتحصل على معلومات مهمة تمكن الفدائيين من مهاجمتهم. يقوم أحمد ومحمد بالإغارة على المعسكر.
وتصاب نجف أثناء حملة فدائية. ويتبّرع لها كل من الشابين بالدم لكنها تموت بينهما.

وفى هذا الفيلم بدا أن حسن الأمام يمزج بين الحس الوطنى، والحس العاطفى، وهو فى هذا يكرر قصصا سبق أن قدمها عن الحب والواجب الوطنى، مثلما حدث عام ١٩٥٦ . فى فيلم «وداع فى الفجر» بطولة كمال الشناوى وشادية ويحيى شاهين.
وقد ظهرت حرب السويس كما تسميها الصحف الغربية حدثا سينمائيا هامشيا، بعد العدوان على مصر فى يونيه ١٩٦٧ .
والافلام المصرية التى تناولت النكسة، حاولت أن تمد جذور الحرب الى عدوان ١٩٥٦ .. ففى فيلم «أغنية على الممر» الذى أخرجه على عبد الخالق عام ١٩٧٢ .
كان الشاويش محمد أحد الذين اشتركوا فى الحربين معا.
والشاويش محمد (محمود مرسى) فى هذا الفيلم، يرفض الاستسلام مع أربعة من الشباب.. ونحن هنا لم نر الحرب، ولكنه الشاويش محمد.. رجل من الماضى.
وقد ظلت حرب ١٩٥٦ بعيدا عن ذاكرة السينما المصرية لفترة طويلة.. بالطبع، لأن انتصار أكتوبر المجيد قد أعاد التوازن الحقيقى للعسكرية المصرية، ومكانتها فى قلوب المصريين. لذا تغيرت المفاهيم كثيرا.
وفي فيلم «ليلة القبض على فاطمة» الذى أخرجه هنري بركات عام ١٩٨٤ رأينا لأول مرة خائنا مصريا فى هذه الحرب.
من قبل كان الخواجات هم الخونة،

عنها، وهم يدافعون عن الأرض، والانسان، والممتلكات، والماضي والحاضر والمستقبل.
ولذا.. فإن الافلام التى دارت عن العدوان الثلاثى، كانت تمزج بين الحب والحرب، ولم نر قصص الجنود الذين يذهبون الى جبهة بعيدة للدفاع عن الوطن بشكل عام. ولكن ابطال قصص هذه الأفلام غير محاربين، وغير مدربين. ولذا فإن المواجهة غريبة الشكل، وهم يواجهون قوات نظامية لثلاث دول لديها السلاح المتطور، والتدريب العالى.
وبدت هذه السمة واضحة فى فيلم «حب من نار» لحسن الأمام الذى عرض فى أوائل عام ١٩٥٨ حول شابين هما أحمد (شكرى سرحان) ومحمود «يوسف فخر الدين»، يتمتعان بنفس القدرة من الكفاءات الرياضية والخلقية.
لذا.. فهما يتنافسان على حب الفتاة نجف «شادية». ولاتستطيع المفاضلة بينهما. وعندما يتم العدوان الغاشم يتطوعان فى الخدمة العسكرية. أما نجف فتنضمّ الى صفوف الهلال الأحمر. يهاجم الأعداء المدينة، ويقبضون على أبويها وأسرتها. فتقرر الانضمام والانتقام. وتذهب لارتداء ملابس بنات الليل، وتذهب إلى البار الذى ينزل فيه الانجليز. وتحصل على معلومات مهمة تمكن الفدائيين من مهاجمتهم. يقوم أحمد ومحمد بالإغارة على المعسكر. وتصاب نجف أثناء حملة فدائية. ويتبّرع لها كل من الشابين بالدم لكنها تموت بينهما.

وفى هذا الفيلم بدا أن حسن الأمام يمزج بين الحس الوطنى، والحس العاطفى، وهو فى هذا يكرر قصصا سبق أن قدمها عن الحب والواجب الوطنى، مثلما حدث عام ١٩٥٦ . فى فيلم «وداع فى الفجر» بطولة كمال الشناوى وشادية ويحيى شاهين.
وقد ظهرت حرب السويس كما تسميها الصحف الغربية حدثا سينمائيا هامشيا، بعد العدوان على مصر فى يونيه ١٩٦٧ .
والافلام المصرية التى تناولت النكسة، حاولت أن تمد جذور الحرب الى عدوان ١٩٥٦ .. ففى فيلم «أغنية على الممر» الذى أخرجه على عبد الخالق عام ١٩٧٢ .
كان الشاويش محمد أحد الذين اشتركوا فى الحربين معا.
والشاويش محمد (محمود مرسى) فى هذا الفيلم، يرفض الاستسلام مع أربعة من الشباب.. ونحن هنا لم نر الحرب، ولكنه الشاويش محمد.. رجل من الماضى.
وقد ظلت حرب ١٩٥٦ بعيدا عن ذاكرة السينما المصرية لفترة طويلة.. بالطبع، لأن انتصار أكتوبر المجيد قد أعاد التوازن الحقيقى للعسكرية المصرية، ومكانتها فى قلوب المصريين. لذا تغيرت المفاهيم كثيرا.
وفي فيلم «ليلة القبض على فاطمة» الذى أخرجه هنري بركات عام ١٩٨٤ رأينا لأول مرة خائنا مصريا فى هذه الحرب.
من قبل كان الخواجات هم الخونة،

والانتهازيون.. لكن جلال، هنا شاب انتهازى يقوم بتهريب الأسلحة للمعتدين فى الوقت الذي تقوم فيه أخته الكبرى بتوصيل السلاح للفدائيين ومنهم الشاب الذى تحبه «سيد».

والفيلم من بطولة فاتن حمامة، وشكرى سرحان، ومحسن محيى الدين وصلاح قابيل.

أما الفيلم الذى عاد الى عام ١٩٥٦ كنوع من الحنين فهو «أحلام صغيرة» لخالد الحجر عام ١٩٩٣ . والفيلم من تأليف المخرج، والذى يبدو أشبه بسيرة ذاتية لأشخاص عرفهم، قامت ببطولته ميرفت أمين، صلاح السعدنى، رجاء حسين، سيف عبد الرحمن، والطفل أشرف تامر.

وأحداث الفيلم تبدأ فى لحظات الهجرة من السويس عام ١٩٦٧، لكن الفيلم بمثابة رحلة حياة قصيرة عاشها طفل أسمه غريب فى المدينة.

ولأن الفيلم بمثابة رحلة عبر الماضى الجميل، فإن «غريب» هذا هو ابن لزوجين، اقترنا معا بقصة حب ووطنية، وقد أطلقا عليه هذا الاسم حتى يعيش، لأنّ كل أبناء أمه السابقين ماتوا. ويعيش الصغير غريبا.

وتبدو الحرب هنا من خلال الأب، فهو شاب وطنى، يتطوع فى المقاومة الشعبية ليصد العدوان الثلاثي على مصر.. وفى الحرب يستشهد، مثلما دفع الآلاف من أبناء المدينة حياتهم دفاعا عنها.

ورغم أن الفيلم حول الابن، فإن ذكرى الأب الفدائى تظل ماثلة فى ذاكرة الابن. خاصة عندما تتزوج الام من رجل باهت، مليء بالقسوة، أناني.

وتبدو حرب السويس هنا بمثابة خلفية رائعة مقرونة بالحس الوطنى العالى، عند المصريين.. ولعل هذه النقطة هى التى وقف عندها الفيلم التليفزيونى السينمائى «ناصر ٥٦» الذى أخرجه محمد فاضل، وعرض على الناس في يوليو ١٩٩٦ . أى بمناسبة مرور أربعين عاما على تأميم قناة السويس.

عندما عرض هذا الفيلم، كانت أجيال عديدة من الذين شهدوا هذا الزمن، قد تسربوا مع السنين إلى عالم الابدية.

وجاء جيل جديد. لايكاد يعرف شيئا عن هذه الحرب سوى من كتب التاريخ، كما لايعرفون تقريبا عن عبد الناصر سوى معلومات بسيطة فى كتب المدرسة.

ووسط مشاعر هامة بالاحباط، رأى المشاهدون من أجيال عديدة لحظة وطنية بالغة القوة والسمو.

وشاهد الناس زعيمهم القديم، يقف وحده فى مهب الريح، أعوانه ومساعدوه يحاولون مراجعته فى قرار مصيري حول تأميم قناة السويس.

لكن عبد الناصر يمضى قدما.. ويعلن الحدث الأعظم أمام الناس، يلهب مشاعرهم ويعيد إليهم بعض أيام المجد.

ولم يدخل الفيلم هنا دائرة العدوان، بل وقف

والانتهازيون.. لكن جلال، هنا شاب انتهازى يقوم بتهريب الأسلحة للمعتدين فى الوقت الذي تقوم فيه أخته الكبرى بتوصيل السلاح للفدائيين ومنهم الشاب الذى تحبه «سيد».

والفيلم من بطولة فاتن حمامة، وشكرى سرحان، ومحسن محيى الدين وصلاح قابيل.

أما الفيلم الذى عاد الى عام ١٩٥٦ كنوع من الحنين فهو «أحلام صغيرة» لخالد الحجر عام ١٩٩٣ . والفيلم من تأليف المخرج، والذى يبدو أشبه بسيرة ذاتية لأشخاص عرفهم، قامت ببطولته ميرفت أمين، صلاح السعدنى، رجاء حسين، سيف عبد الرحمن، والطفل أشرف تامر.

وأحداث الفيلم تبدأ فى لحظات الهجرة من السويس عام ١٩٦٧، لكن الفيلم بمثابة رحلة حياة قصيرة عاشها طفل أسمه غريب فى المدينة.

ولأن الفيلم بمثابة رحلة عبر الماضى الجميل، فإن «غريب» هذا هو ابن لزوجين، اقترنا معا بقصة حب ووطنية، وقد أطلقا عليه هذا الاسم حتى يعيش، لأنّ كل أبناء أمه السابقين ماتوا. ويعيش الصغير غريبا.

وتبدو الحرب هنا من خلال الأب، فهو شاب وطنى، يتطوع فى المقاومة الشعبية ليصد العدوان الثلاثي على مصر.. وفى الحرب يستشهد، مثلما دفع الآلاف من أبناء المدينة حياتهم دفاعا عنها.

ورغم أن الفيلم حول الابن، فإن ذكرى الأب الفدائى تظل ماثلة فى ذاكرة الابن. خاصة عندما تتزوج الام من رجل باهت، مليء بالقسوة، أناني.

وتبدو حرب السويس هنا بمثابة خلفية رائعة مقرونة بالحس الوطنى العالى، عند المصريين.. ولعل هذه النقطة هى التى وقف عندها الفيلم التليفزيونى السينمائى «ناصر ٥٦» الذى أخرجه محمد فاضل، وعرض على الناس في يوليو ١٩٩٦ . أى بمناسبة مرور أربعين عاما على تأميم قناة السويس.

عندما عرض هذا الفيلم، كانت أجيال عديدة من الذين شهدوا هذا الزمن، قد تسربوا مع السنين إلى عالم الابدية.

وجاء جيل جديد. لايكاد يعرف شيئا عن هذه الحرب سوى من كتب التاريخ، كما لايعرفون تقريبا عن عبد الناصر سوى معلومات بسيطة فى كتب المدرسة.

ووسط مشاعر هامة بالاحباط، رأى المشاهدون من أجيال عديدة لحظة وطنية بالغة القوة والسمو.

وشاهد الناس زعيمهم القديم، يقف وحده فى مهب الريح، أعوانه ومساعدوه يحاولون مراجعته فى قرار مصيري حول تأميم قناة السويس.

لكن عبد الناصر يمضى قدما.. ويعلن الحدث الأعظم أمام الناس، يلهب مشاعرهم ويعيد إليهم بعض أيام المجد.

ولم يدخل الفيلم هنا دائرة العدوان، بل وقف

فقط عند مائة يوم من حياة عبد الناصر، قبل التأميم وبعدها الى أن قام بإلقاء خطبته فى الأزهر الشريف، فلقي تأييدا منقطع النظير من أبناء الشعب.

والفيلم الذى كتبه محفوظ عبد الرحمن، يحكي قصة الأيام المائة، منذ بداية التفكير فى تأميم شركة قناة السويس.. والتي كانت تعد دولة داخل الدولة.. بعد أن سحب الانجليز والبنك الدولى عرضه بتمويل مشروع بناء السد العالى.

والفيلم يعيش عملية صنع القرار مع الزعيم جمال عبد الناصر لحظة بلحظة.. بمكتبه مع وزرائه وأعضاء مجلس قيادة الثورة. وبمنزله مع زوجته السيدة تحية وأولاده.... لحظات عصيبة عاشها عبد الناصر بين مؤيد ومتحفظ على قرار التأميم قبل إعلانه فى اللحظة الحاسمة. ليصبح أهم القرارات فى تاريخ مصر الحديث التى جسدت الارادة المصرية فى استعادة حقوقها بتأميم قناة السويس.

الفيلم قام ببطولته أحمد زكي، وفردوس عبد الحميد، أمينة رزق، حسن حسنى وعشرات من الممثلين.

الآن.. هل عبّرت السينما بصدق عن هذا الزمن..؟

لو أن السينما المصرية قدّمت فيلما واحد من طراز «بورسعيد» لكان هذا كافيا وكما شاهدنا فان ماقدمته السينما هنا كان عن حالات انسانية أكثر من فيلم عن حرب.. وكانت هذه الأفلام عن المقاومة الشعبية وأبطالها نماذج انسانية وطنية.. لكن الملاحظ أن السينما لم تقترب قط من أى عمليات عسكرية..

فقط عند مائة يوم من حياة عبد الناصر، قبل التأميم وبعدها الى أن قام بإلقاء خطبته فى الأزهر الشريف، فلقي تأييدا منقطع النظير من أبناء الشعب.
والفيلم الذى كتبه محفوظ عبد الرحمن، يحكي قصة الأيام المائة، منذ بداية التفكير فى تأميم شركة قناة السويس.. والتي كانت تعد دولة داخل الدولة.. بعد أن سحب الانجليز والبنك الدولى عرضه بتمويل مشروع بناء السد العالى.
والفيلم يعيش عملية صنع القرار مع الزعيم جمال عبد الناصر لحظة بلحظة.. بمكتبه مع وزرائه وأعضاء مجلس قيادة الثورة. وبمنزله مع زوجته السيدة تحية وأولاده.... لحظات عصيبة عاشها عبد الناصر بين مؤيد ومتحفظ على قرار التأميم قبل إعلانه فى اللحظة الحاسمة. ليصبح أهم القرارات فى تاريخ مصر الحديث التى جسدت الارادة المصرية فى استعادة حقوقها بتأميم قناة السويس.
الفيلم قام ببطولته أحمد زكي، وفردوس عبد الحميد، أمينة رزق، حسن حسنى وعشرات من الممثلين.
الآن.. هل عبّرت السينما بصدق عن هذا الزمن..؟
لو أن السينما المصرية قدّمت فيلما واحد من طراز «بورسعيد» لكان هذا كافيا وكما شاهدنا فان ماقدمته السينما هنا كان عن حالات انسانية أكثر من فيلم عن حرب.. وكانت هذه الأفلام عن المقاومة الشعبية وأبطالها نماذج انسانية وطنية.. لكن الملاحظ أن السينما لم تقترب قط من أى عمليات عسكرية..

إضاءات فكرية

دورنا فى ثقافة العصر

للدكتور/ زكى نجيب محمود

إعداد : محمد عصفور(*)

• **مقدمة:**

زكي نجيب محمود مفكّر عربي متميز بغزارة إنتاجه وقد أثرى الفكر العربى المعاصر بعشرات المصّنفات الفلسفية التي تقدم فكرا نيّراً ورؤى وطرحا فى منتهى العمق والمنطق لقضايا الفكر. استضافه نادى الجسرة الثقافى الاجتماعي في موسمه الثقافي ٨٧/٨٨ لإلقاء محاضرة حوِل دورنا في ثقافة العصر في مساء يوم ١٧/١/٨٨ حيث حضرها جمهور غفير من المثقفين في قاعة المجلس بشيراتون الدوحة وفيما يلي تقديم موجز للمحاضر متبوع بأهم النقاط التي تطرق إليها المحاضر حول دورنا في ثقافة العصر.

الأستاذ الدكتور زكي نجيب محمود

- حاصل على درجة الدكتوراه في الفلسفة من جامعة لندن.
- عمل مستشاراً ثقافياً لمصرفي واشنطن
- له أكثر من خمسين مؤلفاً منها الكتب الجامعية البحتة.
- حصل على الدكتوراه الفخرية من الجامعة الأمريكية.

✱ **شكر وتقدير:**

لم تعد كلمات الشكر تكفي عن هذه الدعوة الكريمة وهذا اللقاء الجميل الذي أسعى إليه وإلى أمثاله في كل ركن من أركان الوطن العربي ولكن كلمات الشكر هي كل ما أستطيعه وأشكر نادي الجسرة على اتاحة فرصة لقائى بكم.

• **دور المثقف العربى:**

تحدث الدكتور/ زكي نجيب محمود عن دور المثقف العربى قائلاً: إن الحديث فى الواقع يتجه أول مايتجه إلى الشباب العربى الوثاب الطموح المستبشر بمستقبل إن شاء الله ولكن هذا المستقبل الذى سننهض به لن يكون إلا بأيدى شبابنا المثقف. والسؤال الذى جئت لأطرحه بين أيديكم ولأحاول أن ألتمس له جواباً هو ترى ماهو الدور الذى ينبغى على المثقف العربى أن يشارك به في ثقافة عصرنا حتى لايظل سلبياً مستقبلاً. وأضاف: نحن لانريد أن نكون غرباء على عصرنا ولكننا فى الوقت نفسه لانريد أن ننخرط وكأننا لقطاء، نريد أن ننخرط فيه كما هي حقيقتنا شعب له تاريخ وراءه مجد وراءه تراث. وإذا تأملنا عنوان حديثنا هذا وهو دورنا في ثقافة العصر نجد ثلاثة عناصر اثنان منهما يريدان التوضيح والتحديد وإذا هما تحددا بالقدر الكافى انبثق الجواب بالنسبة للعنصر الثالث.

(*) مدير نادى الجسرة الثقافي الاجتماعي

دورنا فى ثقافة العصر

للدكتور/ زكى نجيب محمود

إعداد : محمد عصفور(*)

• مقدمة:

زكي نجيب محمود مفكّر عربي متميز بغزارة إنتاجه وقد أثرى الفكر العربى المعاصر بعشرات المصنّفات الفلسفية التي تقدم فكرا نيّراً ورؤى وطرحا فى منتهى العمق والمنطق لقضايا الفكر. استضافه نادى الجسرة الثقافى الاجتماعي في موسمه الثقافي ٨٧/٨٨ لإلقاء محاضرة حول دورنا في ثقافة العصر في مساء يوم ١٧/١/٨٨ حيث حضرها جمهور غفير من المثقفين في قاعة المجلس بشيراتون الدوحة وفيما يلي تقديم موجز للمحاضر متبوع بأهم النقاط التي تطرق إليها المحاضر حول دورنا في ثقافة العصر.

الأستاذ الدكتور زكي نجيب محمود

- حاصل على درجة الدكتوراه في الفلسفة من جامعة لندن.
- عمل مستشاراً ثقافياً لمصرفي واشنطن
- له أكثر من خمسين مؤلفاً منها الكتب الجامعية البحتة.
- حصل على الدكتوراه الفخرية من الجامعة الأمريكية.

* شكر وتقدير:

لم تعد كلمات الشكر تكفي عن هذه الدعوة الكريمة وهذا اللقاء الجميل الذي أسعى إليه وإلى أمثاله في كل ركن من أركان الوطن العربي ولكن كلمات الشكر هي كل ما أستطيعه وأشكر نادي الجسرة على اتاحة فرصة لقائى بكم.

• دور المثقف العربى:

تحدث الدكتور/ زكي نجيب محمود عن دور المثقف العربى قائلاً: إن الحديث فى الواقع يتجه أول مايتجه إلى الشباب العربى الوثاب الطموح المستبشر بمستقبل إن شاء الله ولكن هذا المستقبل الذى سننهض به لن يكون إلا بأيدى شبابنا المثقف. والسؤال الذى جئت لأطرحه بين أيديكم ولأحاول أن ألتمس له جواباً هو ترى ماهو الدور الذى ينبغى على المثقف العربى أن يشارك به في ثقافة عصرنا حتى لايظل سلبياً مستقبلاً. وأضاف: نحن لانريد أن نكون غرباء على عصرنا ولكننا فى الوقت نفسه لانريد أن ننخرط وكأننا لقطاء، نريد أن ننخرط فيه كما هي حقيقتنا شعب له تاريخ وراءه مجد وراءه تراث. وإذا تأملنا عنوان حديثنا هذا وهو دورنا في ثقافة العصر نجد ثلاثة عناصر اثنان منهما يريدان التوضيح والتحديد وإذا هما تحددا بالقدر الكافى انبثق الجواب بالنسبة للعنصر الثالث.

(*) مدير نادى الجسرة الثقافي الاجتماعي

• **مفهوم ثقافة العصر:**

وتحدث الدكتور/ زكي نجيب مضيفاً: أما العناصر الثلاثة فالاثنان اللذان يريدان التوضيح هما كلمة العصر، ماحدود مانسيه العصر؟ سنوضح هذا ثم ننتقل إلى العنصر الثانى الذى يريد التوضيح عندما نقول: ثقافة العصر وكيف نشارك فيها؟ هناك أنشطة لا أول لها ولا آخر، كتب تؤلف، صحف تصدر، إذاعات، راديو، تليفزيون. يستحيل علينا أن نجيب على سؤالنا بالنسبة للعنصر الثالث وهو دور المثقف العربي، يستحيل أن نجيب عن هذا الدور إلا إذا عرفنا فى أى بناء ينوي المثقف العربي أن يدخل ليكون جزءاً متمماً لسكانه وإذاً لنبدأ بالعصر، مالذي يحدد العصر؟ أي عصر كان، يحدده أن طبيعة الحياة تفرز مشكلات، فالعصر المعين يظل قائماً لاينتهي.

• **دور اللغة العربية:**

وعن هذا الدور تطرق الدكتور/ زكي قائلاً: في القرن الثاني الهجري قالوا: نحن لكي نفهم القرآن الكريم حق الفهم ونتعمقه لابد أن ندرس اللغة العربية التي نزل بها الكتاب الكريم، فبدأت مدارس اللغة وحلقات البحث وعلماء اللغة، يكفيكم أيها الساده أن تقفوا عند رجل واحد هو الخليل بن أحمد لتروا أمامكم معجزة من معجزات البشر، إنساناً تصدى للغة العربية بحثاً، أخذ يجمعها ويستجمع مفرداتها ليكون القاموس المعجم للغة، ثم النحو: قواعد اللغة ثم الشعر. السؤال إذاً مطروح: مالب هذه اللغة؟ مامفرداتها؟ ماقواعدها؟ ماهي المقاييس التي نقيس بها لغة صحيحة من لغة غير صحيحة؟

وهنا انقسمت المدرستان البصرة والكوفة فى الإجابة، ومدرسة البصرة التي منها الخليل بن أحمد حاولوا أن يقيموا أساساً عقلياً وبواسطته يعرف متى يجوز ومتى لايجوز استعمال هذه اللفظة، وقدردّ أهل الكوفة قائلين: لا، اللغة لها أصحابها في الجاهلية يبينون لنا هل يجوز أن نستخدم هذه الجملة أو لايجوز؟

• **جماعة المتكلمين:**

سؤال ثالث مايزال فى القرن الثاني الهجري هناك بعض المعالم المحورية الأساسية في كتاب الله الكريم تريد شرحاً وتحليلاً وتولى الرد على هذه الأسئلة والخوض في هذا الأمر جماعات من أقدر المفكرين وهم الذين نسميهم بجماعة المتكلمين، وأضاف الدكتور/ زكي: لقدأصبح واضحا لنا أيها السادة أن القرن الثاني الهجري يكوّن عصراً صغيراً داخل عصر كبير بسبب أن هناك أسئلة ثلاثة كبرى نشأت وتولاها القادرون على أن يتولوها: اللغة كيف نستخرج قواعدها؟ الفقه، كيف نضع القواعد التي بها نستخرج أحكام الشرع من النصوص؟ ننتقل إلى القرن الثالث الهجري فنجد أن المسرح دخل عليه شيء من التغيير وبالتالي دخلنا في عصر جديد.

• **عصر الترجمة:**

أضاف في حديثه: ماهو الجديد الذي دخل المسرح؟ هو ترجمة ماصنعته الشعوب المجاورة اليونان بصفة خاصة والفرس والهند ومصر في عصر المأمون ونشأت في بغداد دار الحكمة للمترجمين تدخل فيها فتجد المترجمين أشكالاً وألواناً، ترجموا تقريباً كل

• **مفهوم ثقافة العصر:**

وتحدث الدكتور/ زكي نجيب مضيفاً: أما العناصر الثلاثة فالاثنان اللذان يريدان التوضيح هما كلمة العصر، ماحدود مانسيه العصر؟ سنوضح هذا ثم ننتقل إلى العنصر الثاني الذى يريد التوضيح عندما نقول: ثقافة العصر وكيف نشارك فيها؟ هناك أنشطة لا أول لها ولا آخر، كتب تؤلف، صحف تصدر، إذاعات، راديو، تليفزيون. يستحيل علينا أن نجيب على سؤالنا بالنسبة للعنصر الثالث وهو دور المثقف العربي، يستحيل أن نجيب عن هذا الدور إلا إذا عرفنا فى أى بناء ينوي المثقف العربي أن يدخل ليكون جزءاً متمماً لسكانه وإذاً لنبدأ بالعصر، مالذي يحدد العصر؟ أي عصر كان، يحدده أن طبيعة الحياة تفرز مشكلات، فالعصر المعين يظل قائماً لاينتهي.

• **دور اللغة العربية:**

وعن هذا الدور تطرق الدكتور/ زكي قائلاً: في القرن الثاني الهجري قالوا: نحن لكي نفهم القرآن الكريم حق الفهم ونتعمقه لابد أن ندرس اللغة العربية التي نزل بها الكتاب الكريم، فبدأت مدارس اللغة وحلقات البحث وعلماء اللغة، يكفيكم أيها الساده أن تقفوا عند رجل واحد هو الخليل بن أحمد لتروا أمامكم معجزة من معجزات البشر، إنساناً تصدى للغة العربية بحثاً، أخذ يجمعها ويستجمع مفرداتها ليكون القاموس المعجم للغة، ثم النحو: قواعد اللغة ثم الشعر. السؤال إذاً مطروح: مالب هذه اللغة؟ مامفرداتها؟ ماقواعدها؟ ماهي المقاييس التي نقيس بها لغة صحيحة من لغة غير صحيحة؟

وهنا انقسمت المدرستان البصرة والكوفة فى الإجابة، ومدرسة البصرة التي منها الخليل بن أحمد حاولوا أن يقيموا أساساً عقلياً وبواسطته يعرف متى يجوز ومتى لايجوز استعمال هذه اللفظة، وقدردّ أهل الكوفة قائلين: لا، اللغة لها أصحابها في الجاهلية يبينون لنا هل يجوز أن نستخدم هذه الجملة أو لايجوز؟

• **جماعة المتكلمين:**

سؤال ثالث مايزال فى القرن الثاني الهجري هناك بعض المعالم المحورية الأساسية في كتاب الله الكريم تريد شرحاً وتحليلاً وتولى الرد على هذه الأسئلة والخوض في هذا الأمر جماعات من أقدر المفكرين وهم الذين نسميهم بجماعة المتكلمين، وأضاف الدكتور/ زكي: لقدأصبح واضحا لنا أيها السادة أن القرن الثاني الهجري يكوّن عصراً صغيراً داخل عصر كبير بسبب أن هناك أسئلة ثلاثة كبرى نشأت وتولاها القادرون على أن يتولوها: اللغة كيف نستخرج قواعدها؟ الفقه، كيف نضع القواعد التي بها نستخرج أحكام الشرع من النصوص؟ ننتقل إلى القرن الثالث الهجري فنجد أن المسرح دخل عليه شيء من التغيير وبالتالي دخلنا في عصر جديد.

• **عصر الترجمة:**

أضاف في حديثه: ماهو الجديد الذي دخل المسرح؟ هو ترجمة ماصنعته الشعوب المجاورة اليونان بصفة خاصة والفرس والهند ومصر في عصر المأمون ونشأت في بغداد دار الحكمة للمترجمين تدخل فيها فتجد المترجمين أشكالاً وألواناً، ترجموا تقريباً كل

ماتركه اليونان القدماء من فلسفة وعلم ورفضوا أن يترجموا الأدب. وما أسرع ما وجدنا محتوى هذه المادة المترجمة يسري في شرايين الثقافة العربية سرياناً عضوياً.

• القرن الرابع والخامس الهجرى:

عن هذه الفترة قال الدكتور زكي / ماالذي نراه في هذه الفترة الزاهرة؟ هما معاً يمثلان ذروة ماوصلت إليه الثقافة العربية في كل تاريخها. وهذين القرنين العجيبين هما زهرة العقل العربي: تحليلاً وإبداعاً في كل مجال فأنتم تعلمون أن اليونان القديمة التي كان فيها الفحول أمثال أرسطور وأفلاطون كان المدار عندئذ هو العقل المنطقي، الاستدلال المنطقي إلى جانب الفروع الأخرى كانت تجاورهم فارس القديمة وقد عرفت بشيء من التصوف.

• قنوات الإدراك في الإنسان:

وقال الدكتور زكي أيضا: إذا كنت في موقف أدرك فيه حقيقة ماعن غير استدلال فذلك عمل ملكة أخرى عند الإنسان تدرك ولكنها ليست من عمل العقل الذي شرطه أن يكون الموقف انتقالاً من بينة أو شاهد إلى النتيجة التي ترتب عليها ، أمّا النوع الآخر الذي تدركه مباشرة وبغير انتقال من بيّنة إلى نتيجة فذلك شأن القلب والوجدان. كل هذا الجانب الوجداني ومنه النظرة الصوفية فكان المتجه في الثقافة الفارسية القديمة هو المتجه الصوفي. ثم قال: إذا ألقي ضوء كافي على المشكلة ينتقل الزمن إلى مشكلة جديدة، وطالما المشكلة الواحدة قائمة فالمواهب تتجه إليها كل حسب موهبته. وإذا ما تكشفت خفايا المشكلة انزاح العصر على الأقل نسبياً لتظهر مشكلة أخرى ولتظهر مرحلة جديدة في التاريخ الفكري أوعصر جديد فيه.

• الموقف في أوروبا:

أوروبا الحديثة أربعة قرون لاأكثر، من القرن ١٦ إلى القرن ٢٠، قبل ذلك كان مايسمى العصور الوسطى وسموها وسطى لأنها وسط بين طرفين أبدعا: الطرف الأول اليونان القدماء والطرف الثاني ماسوف يأتي بعد النهضة الأوروبية، لقد ساد نوع من ترك الدنيا - أقصد الحياة الثقافية - وترك الدنيا يتمثل في أن صاحب الموهبة إذا كان يريد أن يبذل موهبته في شيء فإنه يبذلها في دير أوصومعة لذلك بعدت الفجوة بين الفكر والعالم وأصبح الفكر يدور حول نفسه. وقد كان إنتاجهم بعيد الصلة بالحياة العملية إلى أن تعب الناس من بعدهم أو من غربتهم عن العالم الذي خلقوا ليعيشوا فيه.

• عصر النهضة الأوروبية:

وكان لهذا العصر نصيب في أن يتناوله الدكتور في حديثه، فقال عنه: يمكن تشبيه ماحدث فيه بمايحصل لأبناء المدارس يوم الخميس بعد أسبوع عمل متواصل فكأنهم كانوا في سجن وفك عنهم الحصار هكذا كانت النهضة الأوروبية، ناس يأخذون السفن ويجوبون البحار، كولومبس يكتشف أمريكا، ماجلان يدور حول أفريقيا إلى الشرق الأقصى، وجدنا من يصعد الجبال ويقطع اليابس.

• عصر العقل في أوروبا:

وعن هذا الموضوع قال الدكتور زكي: من يريد

ماتركه اليونان القدماء من فلسفة وعلم ورفضوا أن يترجموا الأدب. وما أسرع ما وجدنا محتوى هذه المادة المترجمة يسري في شرايين الثقافة العربية سرياناً عضوياً.

• القرن الرابع والخامس الهجرى:

عن هذه الفترة قال الدكتور زكي/ ماالذي نراه في هذه الفترة الزاهرة؟ هما معاً يمثلان ذروة ماوصلت إليه الثقافة العربية في كل تاريخها. وهذين القرنين العجيبين هما زهرة العقل العربي: تحليلاً وإبداعاً في كل مجال فأنتم تعلمون أن اليونان القديمة التي كان فيها الفحول أمثال أرسطور وأفلاطون كان المدار عندئذ هو العقل المنطقي، الاستدلال المنطقي إلى جانب الفروع الأخرى كانت تجاورهم فارس القديمة وقد عرفت بشىء من التصوف.

• قنوات الإدراك في الإنسان:

وقال الدكتور زكي أيضا: إذا كنت في موقف أدرك فيه حقيقة ماعن غير استدلال فذلك عمل ملكة أخرى عند الإنسان تدرك ولكنها ليست من عمل العقل الذي شرطه أن يكون الموقف انتقالاً من بينة أو شاهد إلى النتيجة التي ترتب عليها ، أمّا النوع الآخر الذي تدركه مباشرة وبغير انتقال من بيّنة إلى نتيجة فذلك شأن القلب والوجدان. كل هذا الجانب الوجداني ومنه النظرة الصوفية فكان المتجه في الثقافة الفارسية القديمة هو المتجه الصوفي. ثم قال: إذا ألقي ضوء كافي على المشكلة ينتقل الزمن إلى مشكلة جديدة، وطالما المشكلة الواحدة قائمة فالمواهب تتجه إليها كل حسب موهبته. وإذا ما تكشفت خفايا المشكلة انزاح العصر على الأقل نسبياً لتظهر مشكلة أخرى ولتظهر مرحلة جديدة في التاريخ الفكري أوعصر جديد فيه.

• الموقف في أوروبا:

أوروبا الحديثة أربعة قرون لاأكثر، من القرن ١٦ إلى القرن ٢٠، قبل ذلك كان مايسمى العصور الوسطى وسموها وسطى لأنها وسط بين طرفين أبدعا: الطرف الأول اليونان القدماء والطرف الثاني ماسوف يأتي بعد النهضة الأوروبية، لقد ساد نوع من ترك الدنيا – أقصد الحياة الثقافية – وترك الدنيا يتمثل في أن صاحب الموهبة إذا كان يريد أن يبذل موهبته في شيء فإنه يبذلها في دير أوصومعة لذلك بعدت الفجوة بين الفكر والعالم وأصبح الفكر يدور حول نفسه. وقد كان إنتاجهم بعيد الصلة بالحياة العملية إلى أن تعب الناس من بعدهم أو من غربتهم عن العالم الذي خلقوا ليعيشوا فيه.

• عصر النهضة الأوروبية:

وكان لهذا العصر نصيب في أن يتناوله الدكتور في حديثه، فقال عنه: يمكن تشبيه ماحدث فيه بمايحصل لأبناء المدارس يوم الخميس بعد أسبوع عمل متواصل فكأنهم كانوا في سجن وفك عنهم الحصار هكذا كانت النهضة الأوروبية، ناس يأخذون السفن ويجوبون البحار، كولومبس يكتشف أمريكا، ماجلان يدور حول أفريقيا إلى الشرق الأقصى، وجدنا من يصعد الجبال ويقطع اليابس.

• عصر العقل في أوروبا:

وعن هذا الموضوع قال الدكتور زكي: من يريد

معرفة مامعنى عصر العقل فليتجه نحو أى ناحية تهمه،إذا كان يريد شعراً فليقرأ شعراء ذلك الزمن. من كان مهتماً بالتصوير فيلنظر فى إنتاج المصورين، العمارة: ماذا كان شكلها؟ الفلسفة في أي الموضوعات كانت تبحث.
وهكذا فالعصر عصر عقل.

● **عصر التنوير:**

أما بالنسبة لعصر التنوير فقال عنه الدكتور زكي: يسمي عصر التنوير عصر (فولتير) الذي انتهي بالثورة الفرنسية بناء علي جهود رجال التنوير هؤلاء.
لقد كان العقل في عصر العقل مقصوراً على الفئة الممتازة جداً.

● **ثبات أم تغير:**

ثم تطرق الدكتور زكي نجيب إلى موضوع آخر في ندوته حول الثبات والتغير في العالم فقال في هذا الصدد: أثبات هو أم تغير؟ أيريد للحياة أن تسكن ثابتة أم يريد لها أن تتغير وتتطور؟ عندما تنشأ المشكلة، المصور لايجيب بالشعر والشاعر لايجيب بالتصوير، ولكن كل نتاج من هذه النواتج عندما نحلله نجده كان متجهاً بلغته هو وبمادته هو نحو المشكلة.
كل النقاد بعد ذلك جاؤوا وكانت فحولة الشعر ترسم وتحدد على أساس الشعر الجاهلي الذي ظل أساساً. أهو ثبات حقاً الذي نبحث عنه؟ أم ينبغي أن نبحث عن التغير. كان الظن ومايزال أن الإنسان لو ترك لنفسه الفطرة البدائية لظن أن كل شيء له حقيقة ثابتة. المسألة مثل شريط فيلم تراه فتظن أنك ترى قضية متوالية انظر إلى الشريط نفسه تجد اللقطات تظهر على الشريط إذا ما ظننته تياراً متصلا هو في الواقع لحظات تتوالى. هكذا كل شيء في الدنيا، هكذا الأرض التي نسكن عليها، لها تاريخ. اسألوا عنها الجيولوجيين ينبؤوكم أنها كانت في البداية غازاً مشتعلاً وأخذ على مر السنين يبرد، فبرد السطح ومازال الجوف مشتعلاً، وهذا السطح هو الذي نسكن عليه وأما الجوف الملتهب فإنه إذا ارتج هنا أو هناك يحدث الزلزال أو الانفجار البركاني.

● **فكر القرن التاسع عشر:**

بخصوص القرن التاسع عشر قال الدكتور زكي: هذا القرن ظلم نفسه، فجر القضايا ولم يعش ليحلها ولم يعش ليجيب عنها فتركها لنا، لأبناء القرن العشرين. وتحت هذا السطح الجامد كان الفكر يغلي ويسأل: أثبات هو أم تغير؟ ولذلك شهد ذلك القرن من تحدثوا في تطور التاريخ.
ونشأت نظريات التطور. نأتي إلى العلوم الطبيعية فقد تغير أساسها عند منحنى القرن الـ١٩ في القرن الـ٢٠ وتلك استجابة ليست عمياء وإنما نتيجة بحوث. هذا هو العلم الطبيعي الآن، يعطيك قوانين إحتمالية وقوانين الاحتمال هي الآن أساس العلم الطبيعي ولكن ليس معنى ذلك أن القانون مادام احتمالياً فهو خطأ، لا لأن الظاهرة الطبيعية نفسها هي في ذاتها ليست ثابتة فكيف أعطيها قانوناً ثابتاً؟ وعلى ذلك يكون القانون على درجة من الاحتمال - بالطبع هم يتعبون ليصلوا إلى الإحتمال الأقرب من اليقين.

● **عصر التكنولوجيا:**

تكنولوجيا مؤلفة من لفظين (تكنو + لوجيا)

معرفة مامعنى عصر العقل فليتجه نحو أى ناحية تهمه،إذا كان يريد شعراً فليقرأ شعراء ذلك الزمن. من كان مهتماً بالتصوير فيلنظر فى إنتاج المصورين، العمارة: ماذا كان شكلها؟ الفلسفة في أي الموضوعات كانت تبحث.
وهكذا فالعصر عصر عقل.

● **عصر التنوير:**

أما بالنسبة لعصر التنوير فقال عنه الدكتور زكي: يسمي عصر التنوير عصر (فولتير) الذي انتهي بالثورة الفرنسية بناء علي جهود رجال التنوير هؤلاء.
لقد كان العقل في عصر العقل مقصوراً على الفئة الممتازة جداً.

● **ثبات أم تغير:**

ثم تطرق الدكتور زكي نجيب إلى موضوع آخر في ندوته حول الثبات والتغير في العالم فقال في هذا الصدد: أثبات هو أم تغير؟ أيريد للحياة أن تسكن ثابتة أم يريد لها أن تتغير وتتطور؟ عندما تنشأ المشكلة، المصور لايجيب بالشعر والشاعر لايجيب بالتصوير، ولكن كل نتاج من هذه النواتج عندما نحلله نجده كان متجهاً بلغته هو وبمادته هو نحو المشكلة.
كل النقاد بعد ذلك جاؤوا وكانت فحولة الشعر ترسم وتحدد على أساس الشعر الجاهلي الذي ظل أساساً. أهو ثبات حقاً الذي نبحث عنه؟ أم ينبغي أن نبحث عن التغير. كان الظن ومايزال أن الإنسان لو ترك لنفسه الفطرة البدائية لظن أن كل شيء له حقيقة ثابتة. المسألة مثل شريط فيلم تراه فتظن أنك ترى قضية متوالية انظر إلى الشريط نفسه تجد اللقطات تظهر على الشريط إذا ما ظننته تياراً متصلا هو في الواقع لحظات تتوالى. هكذا كل شيء في الدنيا، هكذا الأرض التي نسكن عليها، لها تاريخ. اسألوا عنها الجيولوجيين ينبؤوكم أنها كانت في البداية غازاً مشتعلاً وأخذ على مر السنين يبرد، فبرد السطح ومازال الجوف مشتعلاً، وهذا السطح هو الذي نسكن عليه وأما الجوف الملتهب فإنه إذا ارتج هنا أو هناك يحدث الزلزال أو الانفجار البركاني.

● **فكر القرن التاسع عشر:**

بخصوص القرن التاسع عشر قال الدكتور زكي: هذا القرن ظلم نفسه، فجر القضايا ولم يعش ليحلها ولم يعش ليجيب عنها فتركها لنا، لأبناء القرن العشرين. وتحت هذا السطح الجامد كان الفكر يغلي ويسأل: أثبات هو أم تغير؟ ولذلك شهد ذلك القرن من تحدثوا في تطور التاريخ.
ونشأت نظريات التطور. نأتي إلى العلوم الطبيعية فقد تغير أساسها عند منحنى القرن الـ١٩ في القرن الـ٢٠ وتلك استجابة ليست عمياء وإنما نتيجة بحوث. هذا هو العلم الطبيعي الآن، يعطيك قوانين إحتمالية وقوانين الاحتمال هي الآن أساس العلم الطبيعي ولكن ليس معنى ذلك أن القانون مادام احتمالياً فهو خطأ، لا لأن الظاهرة الطبيعية نفسها هي في ذاتها ليست ثابتة فكيف أعطيها قانوناً ثابتاً؟ وعلى ذلك يكون القانون على درجة من الاحتمال - بالطبع هم يتعبون ليصلوا إلى الإحتمال الأقرب من اليقين.

● **عصر التكنولوجيا:**

تكنولوجيا مؤلفة من لفظين (تكنو + لوجيا)

يعني علم الأجهزة، ونجد أن الأجهزة، التي استخدمت في البحث العلمي الطبيعي قليلة جداً وبعد ذلك ابتدعت أجهزة عديدة ومتنوعة إلى أن وصلنا إلى حد صار كل شيء فيه في ساحة العلم يقاس بأجهزة ولكن هذا لايعني أننا وصلنا إلى الحد الأقصى من الدقة في الجهاز فالخبراء يصنعون الجهاز الذي يقيس الحرارة لكن لايبعد أن رجلاً يدخل غداً تحسيناً على الميزان الحراري أو غيره من الأجهزة. العلم قوانينه تبنى على الظاهرة المرئية ولذلك لاتدخل فيما يزعمه الإنسان العلم يبحث في الظواهر لافيما يحفي وذلك له قنوات بحث أخرى وميادين أخري.

القرن العشرون:

انسحب القرن التاسع عشر ليترك لنا نحن أبناء القرن العشرين المشكلة لنوجه نحوها مواهبنا كل في ميدانه ليحل هذه المشكلة التي ماتزال: أثبات هو أم تغير؟ لم يكن هناك سوى القلق والأرق في العالم وقامت الحرب العالمية الثانية لتنتهي سنة ١٩٤٥م، وهنا بدأنا في توجيه الجهود الثقافية نحو حل المشكلة أثبات هو أم تغير؟ وهذا المسرح الجديد الذي فتح على الناس في كافة النواحي فأولاًتحررت الشعوب المستعمرة بالجملة وتقريباً كل ما كان مستعمراً من أرض عباد الله قد أجبر المستعمر على تركه وأصبحت الدنيا مجموعة بلاد حرة باستثناء القليل النادر.

• تعدد الثقافات واختلافها:

تساءل الدكتور زكي قائلاً: ماذا يهم المثقفين من هذا؟ الذي يهمنا هو نشأة مشكلة ثقافية من أمتع مايمكن ومن أفيد مايمكن ومن أعمق مايمكن وتريد هدوءاً في النظر وهدوءاً في الحل. كان العالم المتحضر قبل نهاية الحرب العالمية الثانية لايعترف إلابثقافة واحدة هي ثقافة المستعمر الأوروبي أو الأمريكي وكان المثقف يقاس بمقياس قربه أو بعده عن ذلك المعيار فلما استقلت الشعوب ولدت فكرة جديدة: الشعوب هي ثقافاتها. وأنا في عالم مضطر أن أعيش معه وهو ليس أصم ولاأبكم ولاهوغبي ولا هو جاهل،عالم يصنع الحضارة صنعاً أأتركه؟ لا إضافة ولاتجديد وإنما في ثقافتنا مرونة الأداء التي تصلح للعالم أجمع، لكل ظرف من ظروف الزمن، لكل زمان ومكان. ونحن ميزاننا الثقافي واحد وميزاننا الديني واحد، وتتعدد الأجسام التي يوزن بها، وعلى المثقف العربي أن يعرف طريقه إلى كيفية استخدام هذا الميزان في مسائل العصر ومشكلاته، تعدد الثقافات لم نعد ولن نعود نقيس المثقف باقترابه مما يقوله (الخواجات). إن كتبت مسرحية فلتكن فيها حياة عربية، إن كتبت رواية فليكن فيها حياة عربية، خذ ماشئت من أدوات الآخرين ، ولكن استخدمها. علينا أن نطلق اللسان العربي بكل مااستحدثته الحضارة العصرية وهذا واجب المثقف العربي الآن.

• دور المثقف العربي:

يعود الدكتور زكي مرة أخرى إلى أساس ندوته عن دور المثقف العربي ويسترسل قائلاً مادور المثقف العربي إزاء ثقافة العالم؟ دوره أن يظل عربياً متديناً بدينه ولكنه يتحصل على

يعني علم الأجهزة، ونجد أن الأجهزة، التي استخدمت في البحث العلمي الطبيعي قليلة جداً وبعد ذلك ابتدعت أجهزة عديدة ومتنوعة إلى أن وصلنا إلى حد صار كل شيء فيه في ساحة العلم يقاس بأجهزة ولكن هذا لايعني أننا وصلنا إلى الحد الأقصى من الدقة في الجهاز فالخبراء يصنعون الجهاز الذي يقيس الحرارة لكن لايبعد أن رجلاً يدخل غداً تحسيناً على الميزان الحراري أو غيره من الأجهزة. العلم قوانينه تبنى على الظاهرة المرئية ولذلك لاتدخل فيما يزعمه الإنسان العلم يبحث في الظواهر لافيما يحفي وذلك له قنوات بحث أخرى وميادين أخري.

القرن العشرون:

انسحب القرن التاسع عشر ليترك لنا نحن أبناء القرن العشرين المشكلة لنوجه نحوها مواهبنا كل في ميدانه ليحل هذه المشكلة التي ماتزال: أثبات هو أم تغير؟ لم يكن هناك سوى القلق والأرق في العالم وقامت الحرب العالمية الثانية لتنتهي سنة ١٩٤٥م، وهنا بدأنا في توجيه الجهود الثقافية نحو حل المشكلة أثبات هو أم تغير؟ وهذا المسرح الجديد الذي فتح على الناس في كافة النواحي فأولاًتحررت الشعوب المستعمرة بالجملة وتقريباً كل ما كان مستعمراً من أرض عباد الله قد أجبر المستعمر على تركه وأصبحت الدنيا مجموعة بلاد حرة باستثناء القليل النادر.

- **تعدد الثقافات واختلافها:**

تساءل الدكتور زكي قائلاً: ماذا يهم المثقفين من هذا؟ الذي يهمنا هو نشأة مشكلة ثقافية من أمتع مايمكن ومن أفيد مايمكن ومن أعمق مايمكن وتريد هدوءاً في النظر وهدوءاً في الحل. كان العالم المتحضر قبل نهاية الحرب العالمية الثانية لايعترف إلابثقافة واحدة هي ثقافة المستعمر الأوروبي أو الأمريكي وكان المثقف يقاس بمقياس قربه أو بعده عن ذلك المعيار فلما استقلت الشعوب ولدت فكرة جديدة: الشعوب هي ثقافاتها. وأنا في عالم مضطر أن أعيش معه وهو ليس أصم ولاأبكم ولاهوغبي ولا هو جاهل،عالم يصنع الحضارة صنعاً أأتركه؟ لا إضافة ولاتجديد وإنما في ثقافتنا مرونة الأداء التي تصلح للعالم أجمع، لكل ظرف من ظروف الزمن، لكل زمان ومكان. ونحن ميزاننا الثقافي واحد وميزاننا الديني واحد، وتتعدد الأجسام التي يوزن بها، وعلى المثقف العربي أن يعرف طريقه إلى كيفية استخدام هذا الميزان في مسائل العصر ومشكلاته، تعدد الثقافات لم نعد ولن نعود نقيس المثقف باقترابه مما يقوله (الخواجات). إن كتبت مسرحية فلتكن فيها حياة عربية، إن كتبت رواية فليكن فيها حياة عربية، خذ ماشئت من أدوات الآخرين ، ولكن استخدمها. علينا أن نطلق اللسان العربي بكل مااستحدثته الحضارة العصرية وهذا واجب المثقف العربي الآن.

- **دور المثقف العربي:**

يعود الدكتور زكي مرة أخرى إلى أساس ندوته عن دور المثقف العربي ويسترسل قائلاً مادور المثقف العربي إزاء ثقافة العالم؟ دوره أن يظل عربياً متديناً بدينه ولكنه يتحصل على

ماعند غيره لايشتريه، نحن الآن نكتفي باشتراء الحضارة، باشتراء العلم كتباً، لماذا نكون أتباعاً وأذناباً؟ واجب المثقف العربي الآن هو الأوعية الثقافية العربية الدينية التي في يديه هي هي ولكنها ليست بالتجمد الذي كان يظن. ولا أنسى أن أقول إن واجب المثقف العربي أن يقدم الشخصية العربية إلى العالم.

- **الغرب والشخصية الإنسانية:**

نعود إلى الغرب، صناع الحضارة هؤلاء في الحقيقة صنعوا ماصنعوه وهم مشكورون ولكنهم لم يستطيعوا أن يوحدوا الشخصية الإنسانية، ارسم الشخصية في كائن حي يقدم للناس فيترجموك في الحال لأنهم سيرون أنماطاً من الشخصية ربما لايألفونه.

ولكن الأجدى أن نعود إلى الشخصيات الإسلامية الكبيرة في تاريخنا، سنجد من توحدت شخصياتهم وتكاملت جزئيات النفس عندهم بحيث أصبح ظاهرهم كباطنهم.

هذه إحدى واجبات المثقف في حياة العصر الثقافية. ارسم في أدبك شعراً كان أم نثراً هذه العلاقة الحميمة التي تصون للفرد فرديته وتظل صلات القربى قائمة.

ماعند غيره لايشتريه، نحن الآن نكتفي باشتراء الحضارة، باشتراء العلم كتباً، لماذا نكون أتباعاً وأذناباً؟ واجب المثقف العربي الآن هو الأوعية الثقافية العربية الدينية التي في يديه هي هي ولكنها ليست بالتجمد الذي كان يظن. ولا أنسى أن أقول إن واجب المثقف العربي أن يقدم الشخصية العربية إلى العالم.

- **الغرب والشخصية الإنسانية:**

نعود إلى الغرب، صناع الحضارة هؤلاء في الحقيقة صنعوا ماصنعوه وهم مشكورون ولكنهم لم يستطيعوا أن يوحدوا الشخصية الإنسانية، ارسم الشخصية في كائن حي يقدم للناس فيترجموك في الحال لأنهم سيرون أنماطاً من الشخصية ربما لايألفونه.

ولكن الأجدى أن نعود إلى الشخصيات الإسلامية الكبيرة في تاريخنا، سنجد من توحدت شخصياتهم وتكاملت جزئيات النفس عندهم بحيث أصبح ظاهرهم كباطنهم.

هذه إحدى واجبات المثقف في حياة العصر الثقافية. ارسم في أدبك شعراً كان أم نثراً هذه العلاقة الحميمة التي تصون للفرد فرديته وتظل صلات القربى قائمة.

قصص الخاصة في التراث العربي الجذور والملامح

د/ محمد رجب النجار

الحكي، أو فعل السرد، اكتشاف قولي/ لغوي واكب الإنسان منذ أقدم العصور التي كان يحبو فيها خطواته الأولى على مدارج الحياة البشرية، إبان طفولتها الشعرية، ليس لأن الحكي فن الطفولة الأول، جماليا وتربويا، أو لأنه كان الأداة المعرفية الأولى التي عرفها الإنسان القديم سبيلا إلى صوغ تصوراته الدينية وأفكاره الثقافية والعملية، أو لأنه الأداة الأبلغ أثرا والأبعد تأثيرا في تشكيل الوعي الإنساني (في بوتقة القص) وإدراك الحياة، أو لأنه الوعاء الأقدم لرصيده الثقافي والحضاري الذي احتفلت به الذاكرة الجمعية، يوم كان الفرد في المجموع، والمجموع فى الفرد، حيث لافرد خارج الجماعة، أو لأن القص ذاكرة الشعوب التاريخية، يوم كان القص تاريخا والتاريخ قصا، فحسب، بل إلى جانب ذلك وفوق هذا كله لأن الإنسان كائن قصصي بالقوة؛ بما هو كائن ثقافى/ اجتماعي بالفعل، وهذا يعني ببساطة - أن الحكي نفسه فطرة إنسانية، باعتباره يلبي نزوعا إنسانيا يستحيل تجاهله، في كل الأمكنة والأزمنة، وفي كل المراحل العمرية للإنسان وفي كل الثقافات والحضارات، وعند كل الأجناس والشعوب، وفي كل الديانات السماوية وغير السماوية، فضلا عن رغبة دفينة - واعية أو لا واعية - عند الإنسان في امتلاك العالم عن طريق الحكي وإعادة تشكيله كما يحلم به ويصبو إليه.

لقد كان الحكي (أسطوريا أم غير أسطورى) أول درس تعليمي في تاريخ البشرية، استطاع - بفضل طابعه القصصي - أن «يقولب» الواقع، وأن يجعله مرغوبا فيه ومنطقيا ومقبولا، ولهذا ليس من المبالغة في شيء حين يقال إن السرد - وهو مقلوب درس - كان المؤسسة الاجتماعية الأولى، الشعبية والمجانية، التي عرفتها كل الشعوب والثقافات والحضارات؛ ومن ثم لاغرو أن يقال «إن أول ما أنشأ الإنسانية هو السرد» فى تجلياته الشفاهية، حيث الإنتاج القصصى في هذه المؤسسة (الاجتماعية أو الفنية) هو «الحلم» الذي يمكن أن يتحول إلى رمز وهو العلم الذي يمكن أن يتحول إلى حقيقة. هذه المؤسسة التي ظلت جانب مؤسسات أخرى؛ رسمية وشعبية لاحقة - مشرعة الأبواب عبر العصور والثقافات، ولم يحدث أن توقفت عن العطاء والتطور والنماء، يتماهي فيها الخيال بالواقع، والتاريخ بالأسطورة، والحلم بالعلم، والممتع بالمفيد، والجمالي بالتربوي، والترفيهي

(*) أستاذ الفولكلور بجامعة الكويت

قصص الخاصة في التراث العربي
الجذور والملامح

د/ محمد رجب النجار

الحكي، أو فعل السرد، اكتشاف قولي/ لغوي واكب الإنسان منذ أقدم العصور التي كان يحبو فيها خطواته الأولى على مدارج الحياة البشرية، إبان طفولتها الشعرية، ليس لأن الحكي فن الطفولة الأول، جماليا وتربويا، أو لأنه كان الأداة المعرفية الأولى التي عرفها الإنسان القديم سبيلا إلى صوغ تصوراته الدينية وأفكاره الثقافية والعملية، أو لأنه الأداة الأبلغ أثرا والأبعد تأثيرا في تشكيل الوعي الإنساني (في بوتقة القص) وإدراك الحياة، أو لأنه الوعاء الأقدم لرصيده الثقافي والحضاري الذي احتفلت به الذاكرة الجمعية، يوم كان الفرد في المجموع، والمجموع فى الفرد، حيث لافرد خارج الجماعة، أو لأن القص ذاكرة الشعوب التاريخية، يوم كان القص تاريخا والتاريخ قصا، فحسب، بل إلى جانب ذلك وفوق هذا كله لأن الإنسان كائن قصصي بالقوة؛ بما هو كائن ثقافى/ اجتماعي بالفعل، وهذا يعني ببساطة - أن الحكي نفسه فطرة إنسانية، باعتباره يلبي نزوعا إنسانيا يستحيل تجاهله، في كل الأمكنة والأزمنة، وفي كل المراحل العمرية للإنسان وفي كل الثقافات والحضارات، وعند كل الأجناس والشعوب، وفي كل الديانات السماوية وغير السماوية، فضلا عن رغبة دفينة - واعية أو لا واعية - عند الإنسان في امتلاك العالم عن طريق الحكي وإعادة تشكيله كما يحلم به ويصبو إليه.

لقد كان الحكي (أسطوريا أم غير أسطورى) أول درس تعليمي في تاريخ البشرية، استطاع - بفضل طابعه القصصي - أن «يقولب» الواقع، وأن يجعله مرغوبا فيه ومنطقيا ومقبولا، ولهذا ليس من المبالغة في شىء حين يقال إن السرد - وهو مقلوب درس - كان المؤسسة الاجتماعية الأولى، الشعبية والمجانية، التي عرفتها كل الشعوب والثقافات والحضارات؛ ومن ثم لاغرو أن يقال «إن أول ما أنشأ الإنسانية هو السرد» فى تجلياته الشفاهية، حيث الإنتاج القصصى في هذه المؤسسة (الاجتماعية أو الفنية) هو «الحلم» الذي يمكن أن يتحول إلى رمز وهو العلم الذي يمكن أن يتحول إلى حقيقة. هذه المؤسسة التي ظلت جانب مؤسسات أخرى؛ رسمية وشعبية لاحقة - مشرعة الأبواب عبر العصور والثقافات، ولم يحدث أن توقفت عن العطاء والتطور والنماء، يتماهي فيها الخيال بالواقع، والتاريخ بالأسطورة، والحلم بالعلم، والممتع بالمفيد، والجمالي بالتربوي، والترفيهي

(*) أستاذ الفولكلور بجامعة الكويت

بالتثقيفي، والسردي بالتعليمي؛ فالقصة قديمة قدم الإنسان، ومن ثم لاغرو أن تكون هذه المؤسسة القصصية/ السردية هى أقدم أشكال التعبير، وهي بحكم طبيعتها المرنة، وبعدها عن الوصاية النقدية قد استطاعت أن تطور نفسها، وأن تستوعب في إطارها - الأكثر تشويقا - كل فنون القول والمعارف والإيديولوجيات.. حتى غدت الفن الأدبي الأول في العصر الحديث، وأصبح ذائعا في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة: أن العالم اليوم يعيش - أدبيا وجماليا - في «زمن الرواية». كما قيل إن القصة وإن كانت أحدث الأجناس الأدبية ظهورا، فهي أعرق ألوان الأدب تاريخا.

فإذا ما انتقلنا من العام إلى الخاص، إلى التراث العربي، وجدناه تراثا حكائيا (سرديا) في جانب كبير منه؛ فالعرب ليسوا بدعا بين الشعوب، حيث الحكي ظاهرة متأصلة في الذات العربية، ومتجذرة في تراثها القومي - عبر الزمان والمكان - بل لانظن أن موروثا حكائيا شغل فضاء سرديا في تراث الشعوب قدر ماشغل الموروث الحكائي العربي فضاء التراث العربي الأسطوري والأدبي والديني والتاريخي...إلخ؛ الأمر الذي دفع كثيرا من العلماء والأدباء والمؤرخين إلى جمعه وتصنيفه وتدوينه، خاصة في القرن الرابع الهجري - ذروة المد الحضاري العربي - على نحو مانرى في المصادر الدينية والأدبية والتاريخية وغيرها من المصادر التراثية؛ مثل كتب الرحلات والمعارف العامة والمجاميع الأدبية، وكتب التراجم والطبقات، وكتب الأمثال، وكتب التفسير والأخبار، وكتب العجائب والغرائب، وكتب السحر والخرافات والمسامرات، وكتب الأساطير والأخبار، وكتب الأدب الموسوعية؛ مثل موسوعة العقد الفريد لابن عبد ربه، وموسوعة الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني فضلا عن الموسوعات القصصية المتوسعة مثل كتاب الفرج بعد الشدة للتنوخي ومثلها كتب النوادر الموسوعية... مثل موسوعة نثر الدرر للآبي وموسوعة «ربيع الأبرار وفصوص الأخبار للزمخشري، إلى جانب مجموعات النوادر المتخصصة مثل نوادر البخلاء، والطفيليين، والحمقى والمغفلين.. إلخ. ناهيك عن القصص الديني والأنبيائي والصوفي بنزعاته الوعظية والخارقة والإعجازية والعجيبة، والقصص العاطفي عامة والعذري خاصة، والقصص البطولية والملحمية (أيام العرب والسير الشعبية)...إلخ.

كما يحق للتراث الحكائي العربي الشفاهي أيضا أن يتباهى - في مجال الأدب العالمي - بامتلاكه كتاب ألف ليلة وليلة، وكتاب كليلة ودمنة في صياغته العربية العالمية (وهو بالمناسبة من تأليف ابن المقفع - ١٤٢هـ - وليس من ترجمته كما هو شائع خطأ).

شهد أدباء الخاصة في القرنين الرابع والخامس الهجريين ثورة أدبية، انتهت إلى الإعلاء من شأن النثر الكتابي (أدب الترسل) وانخفاض شأن الشعر (القريض) لأسباب كثيرة لامجال لذكرها هنا، ومن ثم أصبحت الكتابات النثرية هي أقصر الطرق إلى المجد والشهرة والثراء خاصة إذا عرف الأديب

بالتثقيفي، والسردي بالتعليمي؛ فالقصة قديمة قدم الإنسان، ومن ثم لاغرو أن تكون هذه المؤسسة القصصية/ السردية هى أقدم أشكال التعبير، وهي بحكم طبيعتها المرنة، وبعدها عن الوصاية النقدية قد استطاعت أن تطور نفسها، وأن تستوعب في إطارها – الأكثر تشويقا – كل فنون القول والمعارف والإيديولوجيات.. حتى غدت الفن الأدبي الأول في العصر الحديث، وأصبح ذائعا في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة: أن العالم اليوم يعيش – أدبيا وجماليا – في «زمن الرواية». كما قيل إن القصة وإن كانت أحدث الأجناس الأدبية ظهورا، فهي أعرق ألوان الأدب تاريخا.

فإذا ما انتقلنا من العام إلى الخاص، إلى التراث العربي، وجدناه تراثا حكائيا (سرديا) في جانب كبير منه؛ فالعرب ليسوا بدعا بين الشعوب، حيث الحكي ظاهرة متأصلة في الذات العربية، ومتجذرة في تراثها القومي – عبر الزمان والمكان – بل لانظن أن موروثا حكائيا شغل فضاء سرديا في تراث الشعوب قدر ماشغل الموروث الحكائي العربي فضاء التراث العربي الأسطوري والأدبي والديني والتاريخي...إلخ؛ الأمر الذي دفع كثيرا من العلماء والأدباء والمؤرخين إلى جمعه وتصنيفه وتدوينه، خاصة في القرن الرابع الهجري – ذروة المد الحضاري العربي – على نحو مانرى في المصادر الدينية والأدبية والتاريخية وغيرها من المصادر التراثية؛ مثل كتب الرحلات والمعارف العامة والمجاميع الأدبية، وكتب التراجم والطبقات، وكتب الأمثال، وكتب التفسير والأخبار، وكتب العجائب والغرائب، وكتب السحر والخرافات والمسامرات، وكتب الأساطير والأخبار، وكتب الأدب الموسوعية؛ مثل موسوعة العقد الفريد لابن عبد ربه، وموسوعة الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني فضلا عن الموسوعات القصصية المتوسعة مثل كتاب الفرج بعد الشدة للتنوخي ومثلها كتب النوادر الموسوعية... مثل موسوعة نثر الدرر للآبي وموسوعة «ربيع الأبرار وفصوص الأخبار للزمخشري، إلى جانب مجموعات النوادر المتخصصة مثل نوادر البخلاء، والطفيليين، والحمقى والمغفلين.. إلخ. ناهيك عن القصص الديني والأنبيائي والصوفي بنزعاته الوعظية والخارقة والإعجازية والعجيبة، والقصص العاطفي عامة والعذري خاصة، والقصص البطولية والملحمية (أيام العرب والسير الشعبية)...إلخ.

كما يحق للتراث الحكائي العربي الشفاهي أيضا أن يتباهى – في مجال الأدب العالمي – بامتلاكه كتاب ألف ليلة وليلة، وكتاب كليلة ودمنة في صياغته العربية العالمية (وهو بالمناسبة من تأليف ابن المقفع – ١٤٢هـ – وليس من ترجمته كما هو شائع خطأ).

شهد أدباء الخاصة في القرنين الرابع والخامس الهجريين ثورة أدبية، انتهت إلى الإعلاء من شأن النثر الكتابي (أدب الترسل) وانخفاض شأن الشعر (القريض) لأسباب كثيرة لامجال لذكرها هنا، ومن ثم أصبحت الكتابات النثرية هي أقصر الطرق إلى المجد والشهرة والثراء خاصة إذا عرف الأديب

طريقه إلى العمل في دواوين الدولة ولاسيما ديوان الإنشاء كما انتهى الأمر أيضا بأدباء الخاصة (النخبة) في مجال الثورة على الأشكال النثرية التقليدية آنذاك إلى التجربة الإبداعية فى مجال النثر السردى الرسمي (معروف المؤلف، ثابت الرواية/ النص) الذي يعبر عن رؤية كاتبه للعالم؛ فقد شرع أدباء الخاصة - في ضوء احتفاء الثقافة العامة آنذاك بالموروث الحكائي الشفاهي - جمعا وتصنيفا وتدوينا - في محاكاة السرد الشعبي في كتاباتهم النثرية لأول مرة، ومن ثم فلاغرو أن تتعدد تجليات هذا النثر السردي الكتابي البازغ، وأن تتنوّع أنماطه؛ فكانت السرديات القصيرة التي حظيت باعتراف النخبة المتعلمة أو الصفوة القارئة فور ظهورها على يد بديع الزمان الهمذانى (ت ٣٩٨هـ).. ومن أشهرها مقامات الهمذاني والحريري (ت٥١٦هـ) والزمخشرى (ت٥٥١هـ) كما استعادت قصص الحيوان الرمزية مكانتها عندما كتب أبو العلاء المعرى - على سبيل المثال - مجموعته القصصية التى تحمل عنوان «القائف» وهي على غرار كتاب كليلة ودمنة، ولكن بلغة مسجوعة بحكم هيمنة مدرسة النثر المقفى على الأساليب النثرية آنذاك، ومثلها مجموعة ابن عرب شاه (ت ٨٥٤هـ) المعنونة «فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء».

كما شرع أدباء الخاصة أيضا في كتابة السرديات الروائية، ويقصد بها هنا الكتابات القصصية الكبرى أو الطويلة التي أنجزها أدباء الخاصة؛ طبقا للتصنيف النمطي التالي:

رواية الحيوان (حيث الفاعل السردي هو الحيوان) ومن أشهر نماذجها:

١- رسالة تداعي الحيوانات على الإنسان لإخوان الصفا (ق ٤ هـ).

٢- رسالة الصاهل والشاحج لأبى العلاء المعرى (أكبر كاتب قصصي).

رواية الإنسان (حيث الفاعل القصصي هو الإنسان) ومن أشهر نماذجها:

١- الرسالة البغدادية (المنسوبة بقوة إلى أبي حيان التوحيدي (ت ٤٠١هـ).

٢- رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي (ت ٤٢٦ هـ).

٣- رسالة الغفران لأبي العلاء المعري (ت٤٤٩هـ).

٤- رسالة حي بن يقظان لابن طفيل (ت٥٦٠هـ).

إن الدارس المتأمل لمثل هذه السرديات الكتابية، الصغرى والكبرى أو القصيرة والطويلة - يمكن أن يلحظ بينها مجموعة من الملامح «السردية» المشتركة، منها:

أولاً: هيمنة البعد الفكري فيها على البعد الفني - من حيث الصنعة الدرامية - ومن ثم فهذه الأعمال في حقيقتها معرض لآراء جريئة جليلة دقيقة الشأن، فكريا وسياسيا ودينيا واجتماعيا وفلسفيا، هي أخطر القضايا المسكوت عنها في الثقافة السائدة آنذاك، وما كان أصحابها بمقدورهم التعبير عنها، بهذا القدر من الوضوح، إلا في هذا القالب القصصي، وذلك خشية بطش السلطتين السياسية والدينية، أوالاصطدام بالهيئة

طريقه إلى العمل في دواوين الدولة ولاسيما ديوان الإنشاء كما انتهى الأمر أيضا بأدباء الخاصة (النخبة) في مجال الثورة على الأشكال النثرية التقليدية آنذاك إلى التجربة الإبداعية فى مجال النثر السردى الرسمي (معروف المؤلف، ثابت الرواية/ النص) الذي يعبر عن رؤية كاتبه للعالم؛ فقد شرع أدباء الخاصة – في ضوء احتفاء الثقافة العامة آنذاك بالموروث الحكائي الشفاهي – جمعا وتصنيفا وتدوينا – في محاكاة السرد الشعبي في كتاباتهم النثرية لأول مرة، ومن ثم فلاغرو أن تتعدد تجليات هذا النثر السردي الكتابي البازغ، وأن تتنوّع أنماطه؛ فكانت السرديات القصيرة التي حظيت باعتراف النخبة المتعلمة أو الصفوة القارئة فور ظهورها على يد بديع الزمان الهمذانى (ت ٣٩٨هـ).. ومن أشهرها مقامات الهمذاني والحريري (ت٥١٦هـ) والزمخشرى (ت٥٥١هـ) كما استعادت قصص الحيوان الرمزية مكانتها عندما كتب أبو العلاء المعرى – على سبيل المثال – مجموعته القصصية التى تحمل عنوان «القائف» وهي على غرار كتاب كليلة ودمنة، ولكن بلغة مسجوعة بحكم هيمنة مدرسة النثر المقفى على الأساليب النثرية آنذاك، ومثلها مجموعة ابن عرب شاه (ت ٨٥٤هـ) المعنونة «فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء».

كما شرع أدباء الخاصة أيضا في كتابة السرديات الروائية، ويقصد بها هنا الكتابات القصصية الكبرى أو الطويلة التي أنجزها أدباء الخاصة؛ طبقا للتصنيف النمطي التالي:

رواية الحيوان (حيث الفاعل السردي هو الحيوان) ومن أشهر نماذجها:

١- رسالة تداعي الحيوانات على الإنسان لإخوان الصفا (ق ٤ هـ).

٢- رسالة الصاهل والشاحج لأبى العلاء المعرى (أكبر كاتب قصصي).

رواية الإنسان (حيث الفاعل القصصي هو الإنسان) ومن أشهر نماذجها:

١- الرسالة البغدادية (المنسوبة بقوة إلى أبي حيان التوحيدي (ت ٤٠١هـ).

٢- رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي (ت ٤٢٦ هـ).

٣- رسالة الغفران لأبي العلاء المعري (ت٤٤٩هـ).

٤- رسالة حي بن يقظان لابن طفيل (ت٥٦٠هـ).

إن الدارس المتأمل لمثل هذه السرديات الكتابية، الصغرى والكبرى أو القصيرة والطويلة – يمكن أن يلحظ بينها مجموعة من الملامح «السردية» المشتركة، منها:

أولاً: هيمنة البعد الفكري فيها على البعد الفني – من حيث الصنعة الدرامية – ومن ثم فهذه الأعمال في حقيقتها معرض لآراء جريئة جليلة دقيقة الشأن، فكريا وسياسيا ودينيا واجتماعيا وفلسفيا، هي أخطر القضايا المسكوت عنها في الثقافة السائدة آنذاك، وما كان أصحابها بمقدورهم التعبير عنها، بهذا القدر من الوضوح، إلا في هذا القالب القصصي، وذلك خشية بطش السلطتين السياسية والدينية، أوالاصطدام بالهيئة

الاجتماعية، في جانبها الغوغائي؛ فالقالب القصصي هنا هو أفضل الأشكال الأدبية لحمل هذه الأفكار والآراء، والتعبير عنها بهذا القدر من الحرية والوضوح. بعبارة أخرى، إن هذه الآراء والأفكار هنا هي بمثابة «رؤية المؤلف العالم»، وهي رؤية لايجرؤ على البوح بها، بل لايجوز التصريح بها - عادة - إلا من خلال قالب قصصي، وإطار رمزي.

ثانياً: هذه الأعمال السردية - من حيث البناء الفكري - اتخذت من الرمز - بمعناه العام قناعا مثاليا للتعبير عما تنطوي عليه من آراء وأفكار، من غير السقوط في هوة «المحظور السياسي والديني». فقد جاء بعضها على لسان الحيوان، باعتباره نوعا من التمثيل الرمزي أو الكنائي Allegory، كما رأينا في «كلية ودمنة» لابن المقفع و«القائف» لابي العلاء... وكما فعل أيضا في رسالته المطولة «الصاهل والشاحج»، وقبله فعلها إخوان الصفا في رسالتهم «تداعي الحيوانات على الإنسان»، وقد يضطر الكاتب إلى تغيير اسمه، وكتابة العمل تحت اسم مستعار على نحو مافعل التوحيدي، في الرسالة البغدادية المعروفة بحكاية أبي القاسم البغدادي (بعد أن صحت نسبتها إليه) فقد نسبها إلى مؤلف مجهول اسمه أبو المطهر الأزدي، والحق أنه الراوية.

ثالثاً: هذه الأعمال السردية - من حيث البناء الفني - اتخذت قالب الرحلة الخيالية باعتباره هنا قناعا مساعدا، سواء أكانت هذه الرحلة داخلية أم خارجية (داخل الذات أو خارجها دنيوية أو أخروية). واختيار قالب الرحلة هنا لايخلو من دلالة؛ فالرحلة في الأدب الشعبي مكون motif مورفولجي جوهري من مكونات الحكاية الخرافية Fairy-tale، غايته تحقيق الذات للبطل من خلال نجاحه - في نهاية الحكاية - في العثور على ست الحسن والجمال والفوز بقلبها، ومن ثم مكافأته باعتلاء عرش المملكة الخيالية في الحكاية (= إثبات الذات واعتلاء عرشها) ولذلك لاغرو أن تبدأ مغامرات البطل من «المجهول» دائما (= نقطة الصفر في الحكاية) في بنيتها المورفولوجية الكاملة التي تبدأ من لحظة الرغبة في العثور على الكنز المفقود، أو السيف المرصود، أو البحث عن الأميرة المخطوفة في الممالك المجهولة..إلخ حتى تنتهي الرحلة بالنجاح وتحقيق الذات)... وقد تنوعت مسارات الرحلة في تراثنا السردي، فهناك رحلات إلى قاع المجتمع (الرسالة البغدادية)، وهناك رحلات أخروية إلى الجنة والنار (الغفران)، وهناك رحلات إلى جزر خيالية (حي بن يقظان) هي هنا الجزر النائية في أغوار النفس الإنسانية؛ ومن ثم فهي رحلة إلى الداخل، إلى النفس، إلى الله، بغية الاتصال بالموجود المطلق لتحقيق السعادة الأبدية. وهناك رحلات إلى عالم الحيوان (رسالة تداعي الحيوانات على الإنسان)، و(رسالة الصاهل والشاحج) وأخرى إلى عالم الجن (التوابع والزوابع). لم يكن إذن محض مصادفة أن يهيمن قالب الرحلة علي إبداعنا السردي القديم عند أدباء الخاصة، ويصبح أثيرا لديهم إلا من باب التقية خشية الاصطدام بالسلطتين السياسية والدينية خاصة (فعل السرد = فعل التقية).

الاجتماعية، في جانبها الغوغائي؛ فالقالب القصصي هنا هو أفضل الأشكال الأدبية لحمل هذه الأفكار والآراء، والتعبير عنها بهذا القدر من الحرية والوضوح. بعبارة أخرى، إن هذه الآراء والأفكار هنا هي بمثابة «رؤية المؤلف العالم»، وهي رؤية لايجرؤ على البوح بها، بل لايجوز التصريح بها - عادة - إلا من خلال قالب قصصي، وإطار رمزي.

ثانياً: هذه الأعمال السردية - من حيث البناء الفكري - اتخذت من الرمز - بمعناه العام قناعا مثاليا للتعبير عما تنطوي عليه من آراء وأفكار، من غير السقوط في هوة «المحظور السياسي والديني». فقد جاء بعضها على لسان الحيوان، باعتباره نوعا من التمثيل الرمزي أو الكنائي Allegory، كما رأينا في «كلية ودمنة» لابن المقفع و«القائف» لابي العلاء... وكما فعل أيضا في رسالته المطولة «الصاهل والشاحج»، وقبله فعلها إخوان الصفا في رسالتهم «تداعي الحيوانات على الإنسان»، وقد يضطر الكاتب إلى تغيير اسمه، وكتابة العمل تحت اسم مستعار على نحو مافعل التوحيدي، في الرسالة البغدادية المعروفة بحكاية أبي القاسم البغدادي (بعد أن صحت نسبتها إليه) فقد نسبها إلى مؤلف مجهول اسمه أبو المطهر الأزدي، والحق أنه الراوية.

ثالثاً: هذه الأعمال السردية - من حيث البناء الفني - اتخذت قالب الرحلة الخيالية باعتباره هنا قناعا مساعدا، سواء أكانت هذه الرحلة داخيلة أم خارجية (داخل الذات أو خارجها، دنيوية أو أخروية). واختيار قالب الرحلة هنا لايخلو من دلالة؛ فالرحلة في الأدب الشعبي مكون motif مورفولجي جوهري من مكونات الحكاية الخرافية Fairy-tale، غايته تحقيق الذات للبطل من خلال نجاحه - في نهاية الحكاية - في العثور على ست الحسن والجمال والفوز بقلبها، ومن ثم مكافأته باعتلاء عرش المملكة الخيالية في الحكاية (= إثبات الذات واعتلاء عرشها) ولذلك لاغرو أن تبدأ مغامرات البطل من «المجهول» دائما (= نقطة الصفر في الحكاية) في بنيتها المورفولوجية الكاملة التي تبدأ من لحظة الرغبة في العثور على الكنز المفقود، أو السيف المرصود، أو البحث عن الأميرة المخطوفة في الممالك المجهولة..إلخ حتى تنتهي الرحلة بالنجاح وتحقيق الذات)...

وقد تنوعت مسارات الرحلة في تراثنا السردي، فهناك رحلات إلى قاع المجتمع (الرسالة البغدادية)، وهناك رحلات أخروية إلى الجنة والنار (الغفران)، وهناك رحلات إلى جزر خيالية (حي بن يقظان) هي هنا الجزر النائية في أغوار النفس الإنسانية؛ ومن ثم فهي رحلة إلى الداخل، إلى النفس، إلى الله، بغية الاتصال بالموجود المطلق لتحقيق السعادة الأبدية. وهناك رحلات إلى عالم الحيوان (رسالة تداعي الحيوانات على الإنسان)، و(رسالة الصاهل والشاحج) وأخرى إلى عالم الجن (التوابع والزوابع). لم يكن إذن محض مصادفة أن يهيمن قالب الرحلة علي إبداعنا السردي القديم عند أدباء الخاصة، ويصبح أثيرا لديهم إلا من باب التقية خشية الاصطدام بالسلطتين السياسية والدينية خاصة (فعل السرد = فعل التقية).

رابعا: رواد هذه الأعمال السردية الكبرى – وهم من النخبة – لم يجدوا حرجا في استلهام الموروث السردي الشعبي، بل لعله كان قناعا ثالثا، يفيدون منه بنائيا ودلاليا، فالرسالة البغدادية – في هيكلها – ليست إلا حكاية طويلة من حكايات الشطار والعيارين والمكدين، وبطلها هو رأس هذه الطوائف الاجتماعية الهامشية وزعيمها. ورسالة الصاهل والشاحج استلهمت الموروث الشعبي في الحكي على لسان الحيوان، ورسالة التوابع والزوابع استلهمت معتقدات العرب الشعبية عن عالم الجن. ورسالة تداعي الحيوانات على الإنسان استلهمت الجانبين معا. ورسالة الغفران استلهمت الموروث الشعبي الخاص بقصص الإسراء والمعراج الشعبية. ورسالة حي بن يقظان استلهمت عددا من الحكايات الشعبية والفلسفية، أهمها – على مستوى الحكي الشعبي – قصة الملك وابنته والصنم الذائعة آنذاك.

وما كان هذا الاستلهام يتوقف عند حد البنية المورفولوجية أو الوقائع السردية فحسب، بل أيضا لما يمكن أن يوفره هذا الموروث القصصي الشعبي من إمكانات جمالية، خيالية، تقوم على الإدهاش والتغريب.

خامسا: هذه الأعمال السردية تتخذ – من حيث الشكل الروائي – بنية: القصة/ الرسالة وبالرغم من ذلك أطلق أصحابها على هذه الأعمال جميعا مصطلح «رسالة». ولم يجرؤ أحدهم أن يطلق عليها مصطلح قصة، مع ذيوعه.. ويعود ذلك – في رأينا – إلى أسباب كثيرة، ليس منها ذيوع فن الترسل في النثر الكتابي آنذاك فحسب، بل لأمرين آخرين: أولهما وأيسرهما، هو تجنب مصطلح قصة سيّيء السمعة آنذاك باعتباره فن العامة لا الخاصة. والآخر – وهو الأهم – أن إطار الرسالة هنا هو إطار منهجي، يتيح للمؤلف أن يدير حوارا حول الرؤية التي يؤمن بها والأفكار التي يدعو إليها (رؤية المؤلف للعالم)، ويهدف إلى توصيلها للقارئ المتلقي حتى يتحد بشخصية المرسل إليه / السائل أو المستقبل المباشر للرسالة (المروى له (الذي يبدأ معه الفعل السردي وينتهي به). وهو دور على غاية من الأهمية في مثل هذه الأعمال، لأنه – في الحقيقة – يقوم بدور الموجه لبنية النص وقراءته في آن واحد، سواء على المستوى الواقعي أو الفني (فلولا رسالة ابن القارح، ماكانت الغفران مثلا، ولولا طالب الحقيقة الذي كان يسأل ابن طفيل، ماكتب رسالة حي بن يقظان) وليس مهما أن يكون المرسل إليه شخصا تاريخيا أو مفترضا (متخيلا).

سادسا: صوت المؤلف أو السارد الحقيقي، ليس دائم الحضور (بشكل مباشر أو غير مباشر) في هذه الأعمال السردية فحسب، بل إنه حضور طاغ، مستبد، مهيمن – إلى حد العلن – على السارد أو المؤلف أو الراوي الضمني، وتولّي السرد نيابة عنه. وهذه نقطة ضعف باهظة الثمن في هذه الأعمال؛ فتبدو حينئذ الآراء والأفكار بشكل تعليمي سافر، وكأنها مقتطفات من مؤلفات فكرية صريحة، يسوقها المبدع هنا في إطار تنظيري لاعلاقة له

رابعا: رواد هذه الأعمال السردية الكبرى - وهم من النخبة - لم يجدوا حرجا في استلهام الموروث السردي الشعبي، بل لعله كان قناعا ثالثا، يفيدون منه بنائيا ودلاليا، فالرسالة البغدادية - في هيكلها - ليست إلا حكاية طويلة من حكايات الشطار والعيارين والمكدين، وبطلها هو رأس هذه الطوائف الاجتماعية الهامشية وزعيمها. ورسالة الصاهل والشاحج استلهمت الموروث الشعبي في الحكي على لسان الحيوان، ورسالة التوابع والزوابع استلهمت معتقدات العرب الشعبية عن عالم الجن. ورسالة تداعي الحيوانات على الإنسان استلهمت الجانبين معا. ورسالة الغفران استلهمت الموروث الشعبي الخاص بقصص الإسراء والمعراج الشعبية. ورسالة حي بن يقظان استلهمت عددا من الحكايات الشعبية والفلسفية، أهمها - على مستوى الحكي الشعبي - قصة الملك وابنته والصنم الذائعة آنذاك.

وما كان هذا الاستلهام يتوقف عند حد البنية المورفولوجية أو الوقائع السردية فحسب، بل أيضا لما يمكن أن يوفره هذا الموروث القصصي الشعبي من إمكانات جمالية، خيالية، تقوم على الإدهاش والتغريب.

خامسا: هذه الأعمال السردية تتخذ - من حيث الشكل الروائي - بنية: القصة/ الرسالة وبالرغم من ذلك أطلق أصحابها على هذه الأعمال جميعا مصطلح «رسالة». ولم يجرؤ أحدهم أن يطلق عليها مصطلح قصة، مع ذيوعه.. ويعود ذلك - في رأينا - إلى أسباب كثيرة، ليس منها ذيوع فن الترسل في النثر الكتابي آنذاك فحسب، بل لأمرين آخرين: أولهما وأيسرهما، هو تجنب مصطلح قصة سيِّىء السمعة آنذاك باعتباره فن العامة لا الخاصة. والآخر- وهو الأهم - أن إطار الرسالة هنا هو إطار منهجي، يتيح للمؤلف أن يدير حوارا حول الرؤية التي يؤمن بها والأفكار التي يدعو إليها (رؤية المؤلف للعالم)، ويهدف إلى توصيلها للقارئ المتلقي حتى يتحد بشخصية المرسل إليه / السائل أو المستقبل المباشر للرسالة (المروى له (الذي يبدأ معه الفعل السردي وينتهي به). وهو دور على غاية من الأهمية في مثل هذه الأعمال، لأنه - في الحقيقة - يقوم بدور الموجه لبنية النص وقراءته في آن واحد، سواء على المستوى الواقعي أو الفني (فلولا رسالة ابن القارح، ماكانت الغفران مثلا، ولولا طالب الحقيقة الذي كان يسأل ابن طفيل، ماكتب رسالة حي بن يقظان) وليس مهما أن يكون المرسل إليه شخصا تاريخيا أو مفترضا (متخيلا).

سادسا: صوت المؤلف أو السارد الحقيقي، ليس دائم الحضور (بشكل مباشر أو غير مباشر) في هذه الأعمال السردية فحسب، بل إنه حضور طاغ، مستبد، مهيمن - إلى حد العلن - على السارد أو المؤلف أو الراوي الضمني، وتولّي السرد نيابة عنه. وهذه نقطة ضعف باهظة الثمن في هذه الأعمال؛ فتبدو حينئذ الآراء والأفكار بشكل تعليمي سافر، وكأنها مقتطفات من مؤلفات فكرية صريحة، يسوقها المبدع هنا في إطار تنظيري لاعلاقة له

بالشكل السردي. ولم تنج هذه الأعمال من هذه الحقيقة، إلا في القليل النادر، حيث يتوارى المؤلف قليلا خلف شخصياته، أو يتساوى الصوتان معا، صوت المؤلف وصوت الراوى (الحقيقي والضمني) وربما كانت - إلى حد ما - رسالة تداعي الحيوان لإخوان الصفا، ورسالة حي بن يقظان من هذا النوع.

سابعا: ثمة حقيقة تاريخية لابد من ذكرها هنا، وهي أن الواقع البلاغي والنقدي القديم لم يعر هذه الأعمال السردية أدنى اهتمام بها، على مستوي النظر والتطبيق معا.. ممايعني أن المشهد النقدي القديم كان متخلفا عن الواقع الإبداعي. وخطورة الأمر تكمن في أن هذه الأعمال كانت - ولاتزال - حتى وقت قريب مهملة أو كالمهملة. مع مكانتها من التراث، وماتنطوي عليه من إبداع سردي جليل الشأن في تطور النثر العربي القديم وثراء أشكاله الفنية على حد سواء.

بالشكل السردي. ولم تنج هذه الأعمال من هذه الحقيقة، إلا في القليل النادر، حيث يتوارى المؤلف قليلا خلف شخصياته، أو يتساوى الصوتان معا، صوت المؤلف وصوت الراوى (الحقيقي والضمني) وربما كانت - إلى حد ما - رسالة تداعي الحيوان لإخوان الصفا، ورسالة حي بن يقظان من هذا النوع.

سابعا: ثمة حقيقة تاريخية لابد من ذكرها هنا، وهي أن الواقع البلاغي والنقدي القديم لم يعر هذه الأعمال السردية أدنى اهتمام بها، على مستوي النظر والتطبيق معا.. ممايعني أن المشهد النقدي القديم كان متخلفا عن الواقع الإبداعي. وخطورة الأمر تكمن في أن هذه الأعمال كانت - ولاتزال - حتى وقت قريب مهملة أو كالمهملة. مع مكانتها من التراث، وماتنطوي عليه من إبداع سردي جليل الشأن في تطور النثر العربي القديم وثراء أشكاله الفنية على حد سواء.

المتابعات

نقد استجابة القارئ
من الشكلانية إلى مابعد البنيوية

تحرير : جين ب . تومبكنز
ترجمة : حسن ناظم - على حاكم
مراجعة : د . محمد جواد حسن الموسوي
الناشر : المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة ١٩٩٩
عرض : د . كاظم حمد المحراث(*)

سارت الدراسات النقدية المعاصرة في اتجاهين: أحدهما يعتقد بأن النص هو الجدير بالبقاء لأنه بنية عالمية يتجاوز زمانه ومكانه، وإن منتجه هو كل شيء. وثانيهما يرى أن النص ينتجه القارئ بخبراته وأفكاره وتطلعاته ومواقفه الخاصة، وتلك مواصفات لايتضمنها النص نفسه. وجاء مضمون هذا الكتاب بمقالاته الاثنتي عشرة مُتَّسقاً مع الاتجاه الثاني. فتومبكنز اختارت أنَ نكون نحن جمهور القراء موضوعاً لكتابها، وسار منهجها فيه على اختيار دراسات متعددة تفحص موضوعاً واحداً معيناً من نواح مختلفة، وباتجاهات فكرية ومنهجية متفاضلة، تحمل وجهات نظر الكُتّاب العشرة الذين اختارت لهم. والمقالات جميعها تركّز على القارىء، وعملية القراءة، وتمثّل تشكيلة من الاتجاهات النظرية: النقد الجديد New Criticism، والبنيوية Struc-turalism، والظاهراتية Phenomenology، والتحليل النفسي Phycho-analysis، والتفكيك Deconstructions، وحددت الكاتبة لنفسها موقفاً في صف استجابة القارئ، وما فيها من خصوصية الفهم وفرادة التأويل، قضت في آخر الأمر على مفهوم موضوعية النص.

كتبت المؤلفة مدخلاً لنقد استجابة القارئ، وضعت فيه بدايات الالتفات إلى هذا النمط النقدي وتطوره، وأخذت على عاتقها وضع منظور جديد للتاريخ النقدي من وجهة نظر نقد استجابة القارئ، وتعهدت بإعادة تحديد الحركة في ضوء الحركات التاريخية السابقة. وأشارت إلى أن نقد استجابة القارئ ابتدأ بمناقشات آى. أى. ريتشاردز I.A.Richards للاستجابة العاطفية في عقد العشرينيات من القرن العشرين، أو مع دي. دبليو. هاردنغ D.W.Harding ولويزا روزنبلات Louise Rosenblatt في عقد الثلاثينيات، ولكنها أهملت عرض تلك المناقشات وتخطتها إلى نقد والكرجبسون Walker Gibson ووصفته بأنه يمثل المرحلة التطورية ضمن حدود الموقف الشكلاني، ولذلك وضعت مقالته الموسومة بـ(المؤلفون، والمتكلمون، والقراء، والقراء الصوريون) بداية لمقالات هذا الكتاب.

لكن التتبع التاريخي الاكثر تفصيلاً لنقد استجابة القارئ في منظور المؤلفة يدفعنا إلى عرض مقالتها الموسومة بـ(القارئ في التاريخ: تغيّر شكل الاستجابة الأدبية) والتي جاءت في آخر الكتاب، وفيها اشارات إلى أن نقد استجابة القارئ المعاصر يشترك اشتراكاً كبيراً مع

(*) باحث عراقي

المتابعات

نقد استجابة القارئ
من الشكلانية إلى مابعد البنيوية

تحرير: جين ب. تومبكنز
ترجمة: حسن ناظم - علي حاكم
مراجعة: د. محمد جواد حسن الموسوي
الناشر: المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة ١٩٩٩
عرض: د. كاظم حمد المحراث(*)

سارت الدراسات النقدية المعاصرة في اتجاهين: أحدهما يعتقد بأن النص هو الجدير بالبقاء لأنه بنية عالية يتجاوز زمانه ومكانه، وإن منتجه هو كل شيء. وثانيهما يرى أن النص ينتجه القارئ بخبراته وأفكاره وتطلعاته ومواقفه الخاصة، وتلك مواصفات لايتضمنها النص نفسه. وجاء مضمون هذا الكتاب بمقالاته الاثنتي عشرة مُتَّسقاً مع الاتجاه الثاني. فتومبكنز اختارت أنَ نكون نحن جمهور القراء موضوعاً لكتابها، وسار منهجها فيه على اختيار دراسات متعددة تفحص موضوعاً واحداً معيناً من نواح مختلفة، وباتجاهات فكرية ومنهجية متفاضلة، تحمل وجهات نظر الكُتّاب العشرة الذين اختارت لهم. والمقالات جميعها تركّز على القارىء، وعملية القراءة، وتمثّل تشكيلة من الاتجاهات النظرية: النقد الجديد New Criticism، والبنيوية Struc-turalism، والظاهراتية Phenomenology، والتحليل النفسي Phycho-analysis، والتفكيك Deconstructions، وحددت الكاتبة لنفسها موقفاً في صف استجابة القارئ، وما فيها من خصوصية الفهم وفرادة التأويل، قضت في آخر الأمر على مفهوم موضوعية النص.

كتبت المؤلفة مدخلاً لنقد استجابة القارئ، وضعت فيه بدايات الالتفات إلى هذا النمط النقدي وتطوره، وأخذت على عاتقها وضع منظور جديد للتاريخ النقدي من وجهة نظر نقد استجابة القارئ، وتعهدت بإعادة تحديد الحركة في ضوء الحركات التاريخية السابقة. وأشارت إلى أن نقد استجابة القارئ ابتدأ بمناقشات آى. أى. ريتشاردز I.A.Richards للاستجابة العاطفية في عقد العشرينيات من القرن العشرين، أو مع دي. دبليو. هاردنغ D.W.Harding ولويزا روزنبلات Louise Rosenblatt في عقد الثلاثينيات، ولكنها أهملت عرض تلك المناقشات وتخطتها إلى نقد والكرجبسون Walker Gibson ووصفته بأنه يمثل المرحلة التطورية ضمن حدود الموقف الشكلاني، ولذلك وضعت مقالته الموسومة بـ(المؤلفون، والمتكلمون، والقراء، والقراء الصوريون) بداية لمقالات هذا الكتاب.

لكن التتبع التاريخي الاكثر تفصيلاً لنقد استجابة القارئ في منظور المؤلفة يدفعنا إلى عرض مقالتها الموسومة بـ(القارئ في التاريخ: تغيّر شكل الاستجابة الأدبية) والتي جاءت في آخر الكتاب، وفيها اشارات إلى أن نقد استجابة القارئ المعاصر يشترك اشتراكاً كبيراً مع

(*) باحث عراقي

النظريات الكلاسيكية بدءاً من افلاطون وأرسطو وهوراس ولونجينوس، فهم يناقشون الأدب بمقتضى تأثيراته في الجمهور، ولكن رغم ذلك، فإن النقد المنتج في النصف الثاني من القرن العشرين لايدين بشيء إلى ذلك الارث النقدي الكلاسيكي الذي يبدو أنه يُماثله، بل يدين للمبادئ الشكلانية التي يدّعي اسقاطها .

ولكي تبرهن الكاتبة على صحة هذا الافتراض قارنت الارث البلاغي النقدي في الحقبة الكلاسيكية.

وتعرضت لمقالات لونجينوس: «اذا ما أبقيت مستمعك يقظاً عبر الكلمات إليه فسوف تجعله في حالة من الاثارة والانتباه، وتجعله يشعرشعوراً تاماً بالمشاركة الفعّالة»، فالمستمع يشارك مشاركة فعّالة. وتميل بعد ذلك إلي أوصاف أرسطو للاستجابة الأدبية، «فعلى الرغم من أن أرسطو يتكلم عن الشفقة والخوف كونهما يتلاءمان مع المأساة «التراجيديا» فإنه يقيّم جدارة الانتاج الشعري على أساس «حيوية الانطباع والتأثير المكثف»، ويقول: إن غاية الأدب هو أن يكون مدهشاً»، ويمثل عدم احترام الكلمة المكتوبة، وتفضيل الرسم عليها جوهر النقد الموجه للاستجابة فى نمطها الكلاسيكي عند افلاطون.

وفي عصر النهضة صارت مهمة الشعر التعبير عن موقف بازاء أشخاص حقيقيين، وأحداث حقيقية، وقد نُظر إلى القصائد على أنها شكل من أشكال التأثير، ووسيلة من وسائل تحقيق مهمات اجتماعية خاصة. ونظر النقاد إلى الشعر وقيموه حسب مايمكن أن يؤدّيه للطبقة الارستقراطية التي تفيد منه. وهكذا، فبينما يتبع نقادُ عصر النهضة النقاد الكلاسيكيين في تقييمهم الشعر بما يحققه من نفع اجتماعي فإن نقاد عصر النهضة يوسعون ذلك المفهوم ليضم فوائد عملية أكثر.

ثم تعرض الكاتبة لمحة عن التصور السائد للادب والاستجابة الادبية في العصر الاغسطي، وتشير إلى أنه كان تصوراً أكثر معارضة للنموذج التأويلي المعاصر. ولكي تبرهن على وجود نظرية عن هذا النوع من النقد استندت إلى كثير من آراء النقاد وإلى أغراض الشعر ومضامينه واداءاته الفنية وإلى موقف السلطة. من نص يثير الجمهور ضدها، ومن الجمهور أنفسهم، إذ «أن قدرة قصيدة ما على إثارة استجابة، والمعادلة بين الشعر والضرب بالهراوة الذي تتضمنه الاستجابة يُمسرح صراحة، ولكن بقوة نوع السلطة التي يمتلكها الخطاب الشعري». وانتهت إلى طبيعة تأثير الشعر – من عصر النهضة حتى منتصف القرن الثامن عشر – في الحياة الاجتماعية والسياسية، فالشعر يقع بموازاة فعاليات إنسانية أخرى، وعندما تكون علاقة الشاعر بجمهوره مباشرة وصريحة، فإن استجابة المتلقي تحدد طبيعة الفعالية الأدبية واتجاهها التي يتم بها التسليم بأهميتها ببساطة.

والكاتبة، وهي تواصل العرض التاريخي، تجد أن عملية الفصل بين الأدب والحياة السياسية بدأت بالظهور في النصف الثاني من القرن الثامن عشر عندما غَيّر انحلالُ نظام الرعاية،

النظريات الكلاسيكية بدءاً من افلاطون وأرسطو وهوراس ولونجينوس، فهم يناقشون الأدب بمقتضى تأثيراته في الجمهور، ولكن رغم ذلك، فإن النقد المنتج في النصف الثاني من القرن العشرين لايدين بشيء إلى ذلك الارث النقدي الكلاسيكي الذي يبدو أنه يُماثله، بل يدين للمبادئ الشكلانية التي يدّعي اسقاطها .

ولكي تبرهن الكاتبة على صحة هذا الافتراض قارنت الارث البلاغي النقدي في الحقبة الكلاسيكية.

وتعرضت لمقالات لونجينوس: «اذا ما أبقيت مستمعك يقظاً عبر الكلمات إليه فسوف تجعله في حالة من الاثارة والانتباه، وتجعله يشعرشعوراً تاماً بالمشاركة الفعّالة»، فالمستمع يشارك مشاركة فعّالة. وتميل بعد ذلك إلي أوصاف أرسطو للاستجابة الأدبية، «فعلى الرغم من أن أرسطو يتكلم عن الشفقة والخوف كونهما يتلاءمان مع المأساة «التراجيديا» فإنه يقيّم جدارة الانتاج الشعري على أساس «حيوية الانطباع والتأثير المكثف»، ويقول: إن غاية الأدب هو أن يكون مدهشاً»، ويمثل عدم احترام الكلمة المكتوبة، وتفضيل الرسم عليها جوهر النقد الموجه للاستجابة فى نمطها الكلاسيكي عند افلاطون.

وفي عصر النهضة صارت مهمة الشعر التعبير عن موقف بازاء أشخاص حقيقيين، وأحداث حقيقية، وقد نُظر إلى القصائد على أنها شكل من أشكال التأثير، ووسيلة من وسائل تحقيق مهمات اجتماعية خاصة. ونظر النقاد إلى الشعر وقيموه حسب مايمكن أن يؤدّيه للطبقة الارستقراطية التي تفيد منه. وهكذا، فبينما يتبع نقادُ عصر النهضة النقاد الكلاسيكيين في تقييمهم الشعر بما يحققه من نفع اجتماعي فإن نقاد عصر النهضة يوسعون ذلك المفهوم ليضم فوائد عملية أكثر.

ثم تعرض الكاتبة لمحة عن التصور السائد للادب والاستجابة الادبية في العصر الاغسطي، وتشير إلى أنه كان تصوراً أكثر معارضة للنموذج التأويلي المعاصر. ولكي تبرهن على وجود نظرية عن هذا النوع من النقد استندت إلى كثير من آراء النقاد وإلى أغراض الشعر ومضامينه واداءاته الفنية وإلى موقف السلطة. من نص يثير الجمهور ضدها، ومن الجمهور أنفسهم، إذ «أن قدرة قصيدة ما على إثارة استجابة، والمعادلة بين الشعر والضرب بالهراوة الذي تتضمنه الاستجابة يُمسرح صراحة، ولكن بقوة نوع السلطة التي يمتلكها الخطاب الشعري». وانتهت إلى طبيعة تأثير الشعر – من عصر النهضة حتى منتصف القرن الثامن عشر – في الحياة الاجتماعية والسياسية، فالشعر يقع بموازاة فعاليات إنسانية أخرى، وعندما تكون علاقة الشاعر بجمهوره مباشرة وصريحة، فإن استجابة المتلقي تحدد طبيعة الفعالية الأدبية واتجاهها التي يتم بها التسليم بأهميتها ببساطة.

والكاتبة، وهي تواصل العرض التاريخي، تجد أن عملية الفصل بين الأدب والحياة السياسية بدأت بالظهور في النصف الثاني من القرن الثامن عشر عندما غيّر انحلالُ نظام الرعاية،

وازديادُ الطباعة التجارية، ونمو القراءة الشعبية علاقة المؤلفين بجمهورهم. وهنا تورد آراء النقاد وأقاويل الشعراء وتصريحاتهم التي تؤكد فكرتين متضادتين؛ الاولى تقول إن الادب قوة كلية لتحقيق الخير عبر أسره قلوب الملايين، والثانية تقول إن الأدب يمثل عبودية من نوع معين. فبقدر ماتسعى القصائد إلى حثّ الناس على الفعل فانها لن تكون شعراً، بل بلاغة.

وفي التسلسل التاريخي تأتي الشكلانية ومابعدها، اذ أفسح تأليه الشعر - كما تقول تومبكنز - الطريق لحظر الاستجابة العاطفية التي نشأت في القرن العشرين، وقد تحقق ذلك الحظر عبر منح الشعر وظيفة سامية جداً تنتهي به إلى الهرب من هذا العالم هرباً تاماً. وتقف الكاتبة أخيراً وقفة قصيرة بازاء النقد المتمركز حول الاستجابة في عقدي الستينيات والسبعينيات، اذ أظهر النقاد الذين ركّزوا على القارئ عبر إضفاء الشرعية على تضمين الاستجابات الشخصية للأدب في عملية تفسير النص والرغبة في مقاسمة قرائهم الاقل دربة خبرتهم النقدية، وظهر في نقد هذين العقدين مشاركة علماء النفس واللسانيين والفلاسفة وباحثين من اتجاهات أخرى، وتركت زمن مابعد هذين العقدين دون نظرة خاصة منها لأن مقالات الكتاب المختارة غطتها بالتفصيل. وسيأتي عرضنا معتمداً على المقالات نفسها وعلى العرض الذي وضعته الكاتبة في مدخلها المفصل ومنسجماً مع تسلسل ورودها في الكتاب.

١- المؤلفون، والمتكلمون، والقراء والقراء الصوريون: والكرجبسون

تزحزح هذه المقالة الانتباه النقديّ من النص الادبي باتجاه قارئه، وتستخدم فكرة القارئ لانتاج نوع جديد من التحليل النصي، وعلى وفق هذه النظرة سمى جبسون القارئ «قارئاً صورياً» لأنه يتأمل ويسترجع ويشكل الخطوة الأولى في سلسلة تتهشم تدريجياً خلال الحدود التي تفصل النص عن منتجه ومستهلكه، ويعيد تشكيله بوصفه نسيجاً لخيوطه ابتداءً لا انتهاءً، وقدّم «القارئ الصوري أو الاسترجاعي» على أنه قارئ نصيّ محض، لكنه (القارئ الصوري) يحوّل الانتباه من النص إلى التأثيرات التي يحدثها، ويأتي كمقابل للقارئ الحقيقي من خلال التناظر مع التمييز المعروف بين الشخصية المتخيّلة والمؤلف الحقيقي، «إن ادراك تباين صارخ بين أنفسنا كقراء صوريين وكأشخاص حقيقيين نتحرك في عالم حقيقي، هو العملية التي نحتفظ بوعينا بها».

تُبقي هذه المقالةُ المركزيةَ للنص، وتذعن لقيمة العمل الأدبي الفني وتفرّده، وتسلّم بأن المعنى الأدبي تتضمنه كلمات المنشيء، وتعترف بضرورة التدرب الخاص في العملية النقدية إذا ما أراد دارس الادب أن يدرك أقصى مدى يقدّمه العمل، لكنها في الاتجاه نفسه تُظهر مكانة القارئ وتجعله هو السبيل لبلوغ كَنوز مقررة أخرى في النص، فهو خاصيته.

٢- مقدمة لدراسة المروي عليه: جيرالد برنس

تُستَهل المقالةُ بالموازنة بين الرواي Narrator

وازديادُ الطباعة التجارية، ونمو القراءة الشعبية علاقة المؤلفين بجمهورهم. وهنا تورد آراء النقاد وأقاويل الشعراء وتصريحاتهم التي تؤكد فكرتين متضادتين؛ الاولى تقول إن الادب قوة كلية لتحقيق الخير عبر أسره قلوب الملايين، والثانية تقول إن الأدب يمثل عبودية من نوع معين. فبقدر ماتسعى القصائد إلى حثّ الناس على الفعل فانها لن تكون شعراً، بل بلاغة.

وفي التسلسل التاريخي تأتي الشكلانية ومابعدها، اذ أفسح تأليه الشعر – كما تقول تومبكنز – الطريق لحظر الاستجابة العاطفية التي نشأت في القرن العشرين، وقد تحقق ذلك الحظر عبر منح الشعر وظيفة سامية جداً تنتهي به إلى الهرب من هذا العالم هرباً تاماً.

وتقف الكاتبة أخيراً وقفة قصيرة بازاء النقد المتمركز حول الاستجابة في عقدي الستينيات والسبعينيات، اذ أظهر النقاد الذين ركّزوا على القارئ عبر إضفاء الشرعية على تضمين الاستجابات الشخصية للأدب في عملية تفسير النص والرغبة في مقاسمة قرائهم الاقل دربة خبرتهم النقدية، وظهر في نقد هذين العقدين مشاركة علماء النفس واللسانيين والفلاسفة وباحثين من اتجاهات أخرى، وتركت زمن مابعد هذين العقدين دون نظرة خاصة منها لأن مقالات الكتاب المختارة غطتها بالتفصيل.

وسيأتي عرضنا معتمداً على المقالات نفسها وعلى العرض الذي وضعته الكاتبة في مدخلها المفصل ومنسجماً مع تسلسل ورودها في الكتاب.

١- المؤلفون، والمتكلمون، والقراء والقراء الصوريون: والكرجبسون

تزحزح هذه المقالة الانتباه النقديّ من النص الادبي باتجاه قارئه، وتستخدم فكرة القارئ لانتاج نوع جديد من التحليل النصي، وعلى وفق هذه النظرة سمى جبسون القارئ «قارئاً صورياً» لأنه يتأمل ويسترجع ويشكل الخطوة الأولى في سلسلة تتهشم تدريجياً خلال الحدود التي تفصل النص عن منتجه ومستهلكه، ويعيد تشكيله بوصفه نسيجاً لخيوطه ابتداءً لا انتهاءً، وقدّم «القارئ الصوري أو الاسترجاعي» على أنه قارئ نصيّ محض، لكنه (القارئ الصوري) يحوّل الانتباه من النص إلى التأثيرات التي يحدثها، ويأتي كمقابل للقارئ الحقيقي من خلال التناظر مع التمييز المعروف بين الشخصية المتخيّلة والمؤلف الحقيقي، «إن ادراك تباين صارخ بين أنفسنا كقراء صوريين وكأشخاص حقيقيين نتحرك في عالم حقيقي، هو العملية التي نحتفظ بوعينا بها».

تُبقي هذه المقالةُ المركزيةَ للنص، وتذعن لقيمة العمل الأدبي الفني وتفرّده، وتسلّم بأن المعنى الأدبي تتضمنه كلمات المنشيء، وتعترف بضرورة التدرب الخاص في العملية النقدية إذا ما أراد دارس الادب أن يدرك أقصى مدى يقدّمه العمل، لكنها في الاتجاه نفسه تُظهر مكانة القارئ وتجعله هو السبيل لبلوغ كَنوز مقررة أخرى في النص، فهو خاصيته.

٢- مقدمة لدراسة المروي عليه: جيرالد برنس

تُستَهل المقالةُ بالموازنة بين الرواي Narrator

والمروي عليه Narratee، والعلاقة بينهما تناظر العلاقة بين المتكلم والقارئ الصوري عند جبسون تقريباً، ثم تفترض سلسلة من التمييزات بين أنواع القرّاء الذين يمكن أن يخاطبهم نصّ ما؛ قارئ حقيقي، وقارئ فعلي، وقارئ مثالي، وهذا القارئ الأخير هو الذي يفهم النص فهماً تاماً ويتذوق كل دقائقه. لكن الكاتب يعدّ القراء الثلاثة مروياً عليهم، ويوجه السرد إليهم، ثم يتخذ معياراً افتراضياً بدرجة الصفر يضعه بازاء مرويٍ عليه حائز على حدّ أدنى من الخصائص، ويختاردرجات متفاوتة لقرائه، ثم يتيح للمروي عليه بدرجة الصفر أن يقوم بدوره في التلقي، ويؤشر مدى انزياحات المروي عليهم عن هذا الميعار، ويقدم تخطيطات أولية لتصنيف المروي عليهم، ويحصي الوظائف التي يمكن أن ينجزها المرويّ عليه.

إن افتراضات جيرالد تدور حول مكانة النص وعلاقته بالقراء الحقيقيين، ولاتختلف عن افتراضات جبسون صاحب المقالة الأولى، ويكاد الناقدان يتفقان في التركيز على القرّاء الصوريّين والمروي عليهم، وهو تركيز نابع في الأصل من التركيز على النص نفسه، ذلك لأن النص لايمنح القارئ قدرات لم يمتلكها من قبل، ولكنه يتركه في الموضوع الذي شغله في النقد الشكلاني، فهو باحث عن الحقائق، والحقائق في هذه الحالة هي البنى التي يتم الاحتفاظ بها في الفن الأدبي.

٣- وصف البنى الشعرية: مقتربان لقصيدة بودلير «القطط»: ميشيل ريفاتير

يشارك ريفاتير سابقَيه فيما يفترضانه أن المعنى الأدبي يكمن في لغة النص «القصيدة تتبع قواعد متعددة مثل الوزن والقيود المعجمية، وتتكشف عن العديد من العلاقات المتبادلة والبارزة بين عناصرها المكونة» ولكنه يرفض فكرة أن المعنى يوجد مستقلاً عن قراءة، ذلك لان «جماليات الشعر وخصائصه مصممة لانتزاع الاستجابات من القارئ».

وينتقد ريفاتير القراءة البنيوية لقصيدة بودلير لأنها قراءة تعوّل على النماذج الفونولوجية Phonological والقواعدية Grammatical والتي لايدركها القارئ حسياً، ومن ثم لايمكن أن تكون بمثابة مكونّات فعّالة للشعر. وبدلاً من ذلك تقترح المقالة التركيز عن السمات التي تثير انتباه القراء ذوي القناعات المتنوعة بصورة مستمرة، وهذا الأمر دفع الكاتب للنظر إلى نوعين من القراء: قارئ فائق Supper reader Reader، والافراد الآخرين. وزعم أنه قادر على فرز السمات اللسانية الدالة شعرياً من خلال تسجيل تأثيرات لغة القصيدة على وفق نظام الاستجابات التي تظهر من القرّاء الفائقين أو الآخرين... وعدّت تومبكنز هذه الطريقة جديدة في انجاز تحليل أسلوبي محكم، ولكن هذا التحليل يظل برأيها مسلّماً - على نحو ثابت - بافتراض موضوعية النص.

٤- النقد والتجربة الداخلية: جورج بوليه

يهدف الكاتب إلى فسح المجال أمام القارئ، والسماح له بتجريب فاعليته في القراءة بوصفه ذاتاً تعي وجودها في النص بشكل متواصل، وعندها يصبح النص «كائناً انسانياً، أي عقلاً يعي ذاته، مشكّلاً إياها (القارئ)

والمروي عليه Narratee، والعلاقة بينهما تناظر العلاقة بين المتكلم والقارئ الصوري عند جبسون تقريباً، ثم تفترض سلسلة من التمييزات بين أنواع القرّاء الذين يمكن أن يخاطبهم نصّ ما؛ قارئ حقيقي، وقارئ فعلي، وقارئ مثالي، وهذا القارئ الأخير هو الذي يفهم النص فهماً تاماً ويتذوق كل دقائقه. لكن الكاتب يعدّ القراء الثلاثة مروياً عليهم، ويوجه السرد إليهم، ثم يتخذ معياراً افتراضياً بدرجة الصفر يضعه بازاء مرويٍ عليه حائز على حدّ أدنى من الخصائص، ويختاردرجات متفاوتة لقرائه، ثم يتيح للمروي عليه بدرجة الصفر أن يقوم بدوره في التلقي، ويؤشر مدى انزياحات المروي عليهم عن هذا الميعار، ويقدم تخطيطات أولية لتصنيف المروي عليهم، ويحصي الوظائف التي يمكن أن ينجزها المرويّ عليه.

إن افتراضات جيرالد تدور حول مكانة النص وعلاقته بالقراء الحقيقيين، ولاتختلف عن افتراضات جبسون صاحب المقالة الأولى، ويكاد الناقدان يتفقان في التركيز على القرّاء الصوريّين والمروي عليهم، وهو تركيز نابع في الأصل من التركيز على النص نفسه، ذلك لأن النص لايمنح القارئ قدرات لم يمتلكها من قبل، ولكنه يتركه في الموضوع الذي شغله في النقد الشكلاني، فهو باحث عن الحقائق، والحقائق في هذه الحالة هي البنى التي يتم الاحتفاظ بها في الفن الأدبي.

٣- وصف البنى الشعرية: مقتربان لقصيدة بودلير «القطط»: ميشيل ريفاتير

يشارك ريفاتير سابقَيه فيما يفترضانه أن المعنى الأدبي يكمن في لغة النص «القصيدة تتبع قواعد متعددة مثل الوزن والقيود المعجمية، وتتكشف عن العديد من العلاقات المتبادلة والبارزة بين عناصرها المكونة» ولكنه يرفض فكرة أن المعنى يوجد مستقلاً عن قراءة، ذلك لان «جماليات الشعر وخصائصه مصممة لانتزاع الاستجابات من القارئ».

وينتقد ريفاتير القراءة البنيوية لقصيدة بودلير لأنها قراءة تعوّل على النماذج الفونولوجية Phonological والقواعدية Grammatical والتي لايدركها القارئ حسياً، ومن ثم لايمكن أن تكون بمثابة مكونّات فعّالة للشعر. وبدلاً من ذلك تقترح المقالة التركيز عن السمات التي تثير انتباه القراء ذوي القناعات المتنوعة بصورة مستمرة، وهذا الأمر دفع الكاتب للنظر إلى نوعين من القراء: قارئ فائق Supper reader Reader، والافراد الآخرين. وزعم أنه قادر على فرز السمات اللسانية الدالة شعرياً من خلال تسجيل تأثيرات لغة القصيدة على وفق نظام الاستجابات التي تظهر من القرّاء الفائقين أو الآخرين... وعدّت تومبكنز هذه الطريقة جديدة في انجاز تحليل أسلوبي محكم، ولكن هذا التحليل يظل برأيها مسلّماً – على نحو ثابت – بافتراض موضوعية النص.

٤- النقد والتجربة الداخلية: جورج بوليه

يهدف الكاتب إلى فسح المجال أمام القارئ، والسماح له بتجريب فاعليته في القراءة بوصفه ذاتاً تعي وجودها في النص بشكل متواصل، وعندها يصبح النص «كائناً انسانياً، أي عقلاً يعي ذاته، مشكّلاً إياها (القارئ)

بوصفه ذاتاً لموضوعاته الخاصة».
إن الاهتمام بتجربة القارئ والوصف الدقيق لهذه التجربة هما المهمتان المركزيتان لبوليه، فهولايفترض أن معنى الاعمال الأدبية يعتمد على القارئ بشكل مطلق، ولكن مصيرها وشكل وجودها يعتمدان عليه، ذلك لان القارئ يظل فعّالاً في علاقته بالنص منذ اللحظة الأولى التي يتعامل فيها معه (القراءة)، ولكنه يصبح سجين وعي المؤلف حالما يتواصل بالقراءة، لأنه خلال المدة التي يكون فيها ذهن القارئ تحت تأثير ذهن المؤلف فإن وعي القارئ بالنص يتلاشى. وينصبّ جلّ تشديد بوليه علي الكيفية الشخصية الحيوية للعلاقة بين المؤلف والقارئ وليس على النص وسماته الشكلية، فهو يعدّ النص موضوعاً سحرياً يتيح لداخلية كينونة إنسان آخر، واختباراً لعمليات داخلية يحقق الأدب وجوده في القارئ. وترى تومبكنز أيضاً، أن نقد بوليه يَعدُ الناقد بتجاوز مادية العمل وجزئيته والمثول في حضرته القدسية من خلال إذعان المرء للوعي الذي يولّد العمل.
والمقالة المترجمة بين أيدينا لاتنطوي على إظهار استنتاج تومبكنز في أن جورج بوليه يولي اهتماماً بتعيين السّمات اللسانية ذات الدلالة الشعرية، والذي يبدو أنّ الفقرات المحذوفة من أصل المقالة والتي أشار إليها المترجمان في الهامش ص ١١٠ تحمل ذلك الاستنتاج.

٥- عملية القراءة: مقترب ظاهر اتي:

فولفغانغ آيزر

في المقالة رصد لعملية القراءة نفسها، «فالنص يقدّم نظرات تخطيطية مختلفة... غير أن تجليها التام هو من فعل الادراك»، والقارئ يشارك في إنتاج المعنى، ويبدع في العمل الأدبي بأن يستكمل الجزء غير المكتوب من العمل، لكنه موجود فيه وجوداً ضمنياً فقط، وكل قارئ يضيف أجزاءً غير مكتوبة في النص حسب طريقته الخاصة. وآيزر هنا يتفق مع بوليه في أن العمل الأدبي يتحقق من خلال التقاء القارئ والنص، ويخالفه في رؤية أن وعي المتلقي قد يُنْتَهك من وعي آخر.
وجدت محررة الكتاب أن التركيز على القارئ ولّد أنواعاً من الدراما الخلاقية عند أصحاب المقالات الذين اختارت لهم في ميدان النقد، والتفتت إلى أنّ التمسك بتصوّر معين عن القارئ يعني الانهماك في نوع من الفعل المستقيم أخلاقياً: تهذيب إحساسات المرء الأخلاقية (جبسون)، الإضافة إلى مجموع المعرفة البشرية (برنس)، الاقتراب في الحقيقة من خلال العناية بالتفصيلات اللسانية (ريفاتير)، تحقيق التعالي الذاتي من خلال الامّحاء الذاتي (بوليه)، بناء ذات فضلى من خلال الفعالية التأويلية (آيزر). لكن هذه المزاعم كلها تضفي على عملية قراءة النص وتلقيه والاستجابة له قيمة معينة، ولاتغفل الاهتمام بالنص الأدبي نفسه. وبدت وجهة نظر آيزر في هذه المقالة متماثلة مع نقاد استجابة القارئ في أن تكون فاعلية القارئ متطابقة مع النص لتصبح هي نفسها مصدراً للقيمة الأدبية بأسرها فـ«مادمنا نحن الذين نقيم مستويات التأويل ونتحول من مستوى إلى آخر عندما نُسيِّر عملية الموازنة الخاصة بنا، فإننا نضفي

بوصفه ذاتاً لموضوعاته الخاصة».
إن الاهتمام بتجربة القارئ والوصف الدقيق لهذه التجربة هما المهمتان المركزيتان لبوليه، فهولايفترض أن معنى الاعمال الأدبية يعتمد على القارئ بشكل مطلق، ولكن مصيرها وشكل وجودها يعتمدان عليه، ذلك لان القارئ يظل فعّالاً في علاقته بالنص منذ اللحظة الأولى التي يتعامل فيها معه (القراءة)، ولكنه يصبح سجين وعي المؤلف حالما يتواصل بالقراءة، لأنه خلال المدة التي يكون فيها ذهن القارئ تحت تأثير ذهن المؤلف فإن وعي القارئ بالنص يتلاشى. وينصبّ جلّ تشديد بوليه علي الكيفية الشخصية الحيوية للعلاقة بين المؤلف والقارئ وليس على النص وسماته الشكلية، فهو يعدّ النص موضوعاً سحرياً يتيح لداخلية كينونة إنسان آخر، واختباراً لعمليات داخلية يحقق الأدب وجوده في القارئ. وترى تومبكنز أيضاً، أن نقد بوليه يَعدُ الناقد بتجاوز مادية العمل وجزئيته والمثول في حضرته القدسية من خلال إذعان المرء للوعي الذي يولّد العمل.
والمقالة المترجمة بين أيدينا لاتنطوي على إظهار استنتاج تومبكنز في أن جورج بوليه يولي اهتماماً بتعيين السّمات اللسانية ذات الدلالة الشعرية، والذي يبدو أنّ الفقرات المحذوفة من أصل المقالة والتي أشار إليها المترجمان في الهامش ص ١١٠ تحمل ذلك الاستنتاج.

٥- عملية القراءة: مقترب ظاهر اتي:

فولفغانغ آيزر

في المقالة رصد لعملية القراءة نفسها، «فالنص يقدّم نظرات تخطيطية مختلفة... غير أن تجليها التام هو من فعل الادراك»، والقارئ يشارك في إنتاج المعنى، ويبدع في العمل الأدبي بأن يستكمل الجزء غير المكتوب من العمل، لكنه موجود فيه وجوداً ضمنياً فقط، وكل قارئ يضيف أجزاءً غير مكتوبة في النص حسب طريقته الخاصة. وآيزر هنا يتفق مع بوليه في أن العمل الأدبي يتحقق من خلال التقاء القارئ والنص، ويخالفه في رؤية أن وعي المتلقي قد يُنْتَهك من وعي آخر.
وجدت محررة الكتاب أن التركيز على القارئ ولّد أنواعاً من الدراما الخلاقية عند أصحاب المقالات الذين اختارت لهم في ميدان النقد، والتفتت إلى أنّ التمسك بتصوّر معين عن القارئ يعني الانهماك في نوع من الفعل المستقيم أخلاقياً: تهذيب إحساسات المرء الأخلاقية (جبسون)، الإضافة إلى مجموع المعرفة البشرية (برنس)، الاقتراب في الحقيقة من خلال العناية بالتفصيلات اللسانية (ريفاتير)، تحقيق التعالي الذاتي من خلال الامّحاء الذاتي (بوليه)، بناء ذات فضلى من خلال الفعالية التأويلية (آيزر). لكن هذه المزاعم كلها تضفي على عملية قراءة النص وتلقيه والاستجابة له قيمة معينة، ولاتغفل الاهتمام بالنص الأدبي نفسه. وبدت وجهة نظر آيزر في هذه المقالة متماثلة مع نقاد استجابة القارئ في أن تكون فاعلية القارئ متطابقة مع النص لتصبح هي نفسها مصدراً للقيمة الأدبية بأسرها فـ«مادمنا نحن الذين نقيم مستويات التأويل ونتحول من مستوى إلى آخر عندما نُسيِّر عملية الموازنة الخاصة بنا، فإننا نضفي

على النص الروح الديناميية التي تمكّننا تباعاً من إغراق تجربة غير مألوفة في عالمنا الشخصي».

٦- الأدب في القارئ: الاسلوبية العاطفية: ستانلي اي.فش

ومنهج هذه المقالة مثل منهج سابقتها في كونها تحوّل ذهن القارئ إلى بحث فعالياته الخاصة «إذا ما سأل شخص ما في هذه اللحظة (ماذا تفعل؟) ربما نجيبه (أنا أقرأ) وبذلك تقرّ بحقيقة أن القراءة فعالية، أي أنها شيء ماتفعله»، إلاّ أن بؤرة هذا المنهج يتم تضييقها وحصرها عند «فش» لتنصب على ردود أفعال القارئ تجاه اللغة لحظة بلحظة «إن ماتفعله الجملة هو إعطاء القارئ شيئاً ما ومن ثم تسلبه إياه، ثم تغُريه بأن تعده بإعادة الشيء له، لكنها لاتفعل ذلك. إن ملاحظة عن الجملة بوصفها قولاً تم تحويلها إلى وصف تجربتها. فهي لم تعد موضوعاً وشيئاً في ذاته،وإنما حادثة، شيء مايحدث للقارئ ولمشاركته في الجملة»، وتنصب على «استجابات القارئ المتطورة في علاقتها بالشكل الذي تعقب فيه احداها الأخرى زمنياً»، زد على ذلك فإن فش يثبت التحولات العميقة في موقف القارئ من النص على: متتالية القرارات، والتنقيحات، والتوقعات، وعمليات النقض، والاستعادات التي ينجزها القارئ عندما يفاوض النص جملة فجملة، وعبارة فعبارة. وتعرض المقالة بضع توضيحات تفصيلية لهذه التقنية النقدية، ولكنها تدين جميعاً إلى فكرة النقاد القائلة بأن فعالية القراءة أساسية في فهم حقيقة الأدب، وأن مشاركة القراء مشاركة فعّالة في خلق المعنى تقتضي – على رأي فش – إعادة تعريف المعنى والأدب نفسه. القراءة طبقاً لفش تولّد المعنى، والحوادث التي تولّدها القراءة في ذهن القارئ تولد الأدب، فـ«الأدب فعالية ينجزها القارئ»، وتصبح مهمة النقد الأدبي قائمة على وصف فعالية القراءة واستجابة القارئ للأدب.

٧- القدرة الأدبية: جوناثان كلر

تقدم المقالة إجابة على تساؤلات نقاد استجابة القارئ: كيف يكوّن القرّاء المعنى؟ وتجيب «أن قراءة نص مابوصفه أدباً لايعني أن ذهن القارئ صفحة بيضاء... فعلى المرء أن يجلب إلى النص فهماً ضمنياً لعمليات الخطاب الأدبي... فمعرفته باللغة ستمكّنه من فهم العبارات والجمل، وما دام الأدب نظاماً إشارياً أساسه اللغة، فإن معرفة اللغة تدنو بالمرء مسافة معينة في مواجهته للنصوص الأدبية، ولكي يعين المرء مستويات الأنساق المختلفة ويضعها في علاقة مع بعضها تحت عنوان شامل أو موضوعة البحث الأدبي يتعين عليه أن يكون ذا خبرة كبيرة بمواضعات (اعراف) قراءة الشعر». والشكل الذي يفترضه نص ما لقرّائه يحدده مركّب أنظمة العلاقة التي يطبقها القارئ بموجب تصورات معرفية سابقة على الأدب، وبهذا الموقف دفع النص والقارئ كليهما إلى الماضي.

٨- الوحدة الهوية النص الذات: نورمان ن. هولاند

تحوي المقالة أطروحة مركزية حول تعامل الناس مع النصوص الأدبية، إذ «يمكن لأنواع

على النص الروح الديناميّة التي تمكّننا تباعاً من إغراق تجربة غير مألوفة في عالمنا الشخصي».

٦- الأدب في القارئ: الاسلوبية العاطفية: ستانلي اي.فش

ومنهج هذه المقالة مثل منهج سابقتها في كونها تحوّل ذهن القارئ إلى بحث فعالياته الخاصة «إذا ما سأل شخص ما في هذه اللحظة (ماذا تفعل؟) ربما نجيبه (أنا أقرأ) وبذلك تقرّ بحقيقة أن القراءة فعالية، أي أنها شيء ماتفعله»، إلاّ أن بؤرة هذا المنهج يتم تضييقها وحصرها عند «فش» لتنصب على ردود أفعال القارئ تجاه اللغة لحظة بلحظة «إن ماتفعله الجملة هو إعطاء القارئ شيئاً ما ومن ثم تسلبه إياه، ثم تغريه بأن تعده بإعادة الشيء له، لكنها لاتفعل ذلك. إن ملاحظة عن الجملة بوصفها قولاً تم تحويلها إلى وصف تجربتها. فهي لم تعد موضوعاً وشيئاً في ذاته،وإنما حادثة، شيء مايحدث للقارئ ولمشاركته في الجملة»، وتنصب على «استجابات القارئ المتطورة في علاقتها بالشكل الذي تعقب فيه احداها الأخرى زمنياً»، زد على ذلك فإن فش يثبت التحولات العميقة في موقف القارئ من النص على: متتالية القرارات، والتنقيحات، والتوقعات، وعمليات النقض، والاستعادات التي ينجزها القارئ عندما يفاوض النص جملة فجملة، وعبارة فعبارة. وتعرض المقالة بضع توضيحات تفصيلية لهذه التقنية النقدية، ولكنها تدين جميعاً إلى فكرة النقاد القائلة بأن فعالية القراءة أساسية في فهم حقيقة الأدب، وأن مشاركة القراء مشاركة فعّالة في خلق المعنى تقتضي - على رأي فش - إعادة تعريف المعنى والأدب نفسه. القراءة طبقاً لفش تولّد المعنى، والحوادث التي تولّدها القراءة في ذهن القارئ تولد الأدب، فـ«الأدب فعالية ينجزها القارئ»، وتصبح مهمة النقد الأدبي قائمة على وصف فعالية القراءة واستجابة القارئ للأدب.

٧- القدرة الأدبية: جوناثان كلر

تقدم المقالة إجابة على تساؤلات نقاد استجابة القارئ: كيف يكوّن القرّاء المعنى؟ وتجيب «أن قراءة نص مابوصفه أدباً لايعني أن ذهن القارئ صفحة بيضاء... فعلى المرء أن يجلب إلى النص فهماً ضمنياً لعمليات الخطاب الأدبي... فمعرفته باللغة ستمكّنه من فهم العبارات والجمل، وما دام الأدب نظاماً إشارياً أساسه اللغة، فإن معرفة اللغة تدنو بالمرء مسافة معينة في مواجهته للنصوص الأدبية، ولكي يعين المرء مستويات الأنساق المختلفة ويضعها في علاقة مع بعضها تحت عنوان شامل أو موضوعة البحث الأدبي يتعين عليه أن يكون ذا خبرة كبيرة بمواضعات (اعراف) قراءة الشعر». والشكل الذي يفترضه نص ما لقرّائه يحدده مركّب أنظمة العلاقة التي يطبقها القارئ بموجب تصورات معرفية سابقة على الأدب، وبهذا الموقف دفع النص والقارئ كليهما إلى الماضي.

٨- الوحدة الهوية النص الذات:

نورمان ن. هولاند

تحوي المقالة أطروحة مركزية حول تعامل الناس مع النصوص الأدبية، إذ «يمكن لأنواع

مختلفة من الناس، ينتمون لعصور وثقافات مختلفة، أن ينجزوا ويعيدوا، بطريقة أو بأخرى، إنجاز عمل أدبي مفرد مستكملين إياه بإضافات متنوعة بصورة لامتناهية، من الذاتي على الموضوعي». فكل شخص يطوّر أسلوباً معيناً في التعامل، ويترك بصماته على جانب من جوانب سلوكه بما في ذلك أفعال التأويل النصي، ويحوّل تجربته في كل فعل إلى شكل مقبول اجتماعياً، لينتج بذلك ماتسمّيه تومبكنز (التأويل).

يعير هولاند اهتماماً بالفراغات البيض القائمة في عنوان مقالته (الوحدة)، (الهوية)، (النص)، (الذات)، ويملأ تلك الفراغات بمحاولات توضيحية ضمن المقالة، «وباختصار، وضمن مصطلحاتنا الأربعة، فإن الهوية تشبه الوحدة تماماً، بحيث إننا نستطيع، حالما يتم تحديد الوحدة، والهوية، والنص، والذات، أن نملأ الفراغات البيض القائمة بينها بالشكل الآتي: «الوحدة/ الهوية = النص/ الذات». والآن يمكن أن يقرأ عنوان المقالة بالشكل الآتي: «ان الوحدة بالنسبة إلى الهوية هي كالنص بالنسبة إلى الذات» ويمكن القول «أن الهوية هي الوحدة التي اجدها في ذات إذا مانظرت إليها كما لو كانت نصاً».

كأن هولاند هنا يكتب عن قراء يشكّلون مضامين الأعمال التي تُقدّم لهم، وكأن القراء يستكملون النص بإضافات معينة من الذات إلى الموضوع، بيد أن التشكّل الجديد للنص لاينأى عن ثقافة المتلقي نفسه وعن سلوكه، وهذا أمر جديد يدفع إلى دراسة السلوك الإنساني، وإجراء التحليل النفسي على أساس المعرفة الإنسانية بمجملها.

تلتفت تومبكنز في مقدمتها إلى منهج هولاند وتصفه بأنه منهج معنٍّي بتنمية القدرة على اختراق التنافر المرتبط بالحواجز التي تنشأ بين كل أنا مفردة وأخرى. ويدمج الناقد هويته بهوية المؤلف طبقاً لنماذجه المميزة الخاصة في الاستجابة، بمعنى: دمج الذات بذات أخرى. وهذه نظرة ينكرها ديفيد بليتش في مقالته اللاحقة، وينكر استقلال المعني النصي، واستقلالية موضوعات الهوية الفردية.

٩- الافتراضات الابستيمولوجية في دراسة الاستجابة: ديفيد بليتش

يرى بليتش أن الأعمال الادبية تندرج في إطار رموز، وتشكّل بالتالي موجودات ذهنية، ويعتمد معنى النص على عملية الترميز التي تحدث في ذهن القارئ، وهو ترميز ابتدائي أسماه «الاستجابة» والمسعى الحثيث لفهم هذه الاستجابة يكمن في عملية إعادة ترميز دعاها «التأويل» والنص في عمله قائم على الاستجابة والتأويل.

والاستجابة والتأويل قائمان على المعرفة، وهي عند بليتش نتاج تفاوض Negotiation بين جماعة تأويلية، ونتاج قرار جمعي يدور حول مايرغب في معرفته أكثر من كونها شيئاً مستقلاً فعلاً من الاغراض الانسانية. وعندما لاُتعدّ المعرفة موضوعية فسوف يكون هدف المؤسسات التعليمية - بدءاً من دار الحضانة إلى الجامعة - هو تكوين المعرفة أكثر من إيصالها.

مختلفة من الناس، ينتمون لعصور وثقافات مختلفة، أن ينجزوا ويعيدوا، بطريقة أو بأخرى، إنجاز عمل أدبي مفرد مستكملين إياه بإضافات متنوعة بصورة لامتناهية، من الذاتي على الموضوعي». فكل شخص يطوّر أسلوباً معيناً في التعامل، ويترك بصماته على جانب من جوانب سلوكه بما في ذلك أفعال التأويل النصي، ويحوّل تجربته في كل فعل إلى شكل مقبول اجتماعياً، لينتج بذلك ماتسمّيه تومبكنز (التأويل).

يعير هولاند اهتماماً بالفراغات البيض القائمة في عنوان مقالته (الوحدة)، (الهوية)، (النص)، (الذات)، ويملأ تلك الفراغات بمحاولات توضيحية ضمن المقالة، «وباختصار، وضمن مصطلحاتنا الأربعة، فإن الهوية تشبه الوحدة تماماً، بحيث إننا نستطيع، حالما يتم تحديد الوحدة، والهوية، والنص، والذات، أن نملأ الفراغات البيض القائمة بينها بالشكل الآتي: «الوحدة/ الهوية = النص/ الذات». والآن يمكن أن يقرأ عنوان المقالة بالشكل الآتي: «ان الوحدة بالنسبة إلى الهوية هي كالنص بالنسبة إلى الذات» ويمكن القول «أن الهوية هي الوحدة التي اجدها في ذات إذا مانظرت إليها كما لو كانت نصاً».

كأن هولاند هنا يكتب عن قراء يشكّلون مضامين الأعمال التي تُقدّم لهم، وكأن القراء يستكملون النص بإضافات معينة من الذات إلى الموضوع، بيد أن التشكّل الجديد للنص لاينأى عن ثقافة المتلقي نفسه وعن سلوكه، وهذا أمر جديد يدفع إلى دراسة السلوك الإنساني، وإجراء التحليل النفسي على أساس المعرفة الإنسانية بمجملها.

تلتفت تومبكنز في مقدمتها إلى منهج هولاند وتصفه بأنه منهج معنّي بتنمية القدرة على اختراق التنافر المرتبط بالحواجز التي تنشأ بين كل أنا مفردة وأخرى. ويدمج الناقد هويته بهوية المؤلف طبقاً لنماذجه المميزة الخاصة في الاستجابة، بمعنى: دمج الذات بذات أخرى. وهذه نظرة ينكرها ديفيد بليتش في مقالته اللاحقة، وينكر استقلال المعنى النصي، واستقلالية موضوعات الهوية الفردية.

٩- الافتراضات الابستيمولوجية في دراسة الاستجابة: ديفيد بليتش

يرى بليتش أن الأعمال الادبية تندرج في إطار رموز، وتشكّل بالتالي موجودات ذهنية، ويعتمد معنى النص على عملية الترميز التي تحدث في ذهن القارئ، وهو ترميز ابتدائي أسماه «الاستجابة» والمسعى الحثيث لفهم هذه الاستجابة يكمن في عملية إعادة ترميز دعاها «التأويل» والنص في عمله قائم على الاستجابة والتأويل.

والاستجابة والتأويل قائمان على المعرفة، وهي عند بليتش نتاج تفاوض Negotiation بين جماعة تأويلية، ونتاج قرار جمعي يدور حول مايرغب في معرفته أكثر من كونها شيئاً مستقلاً فعلاً من الاغراض الانسانية. وعندما لاتعدّ المعرفة موضوعية فسوف يكون هدف المؤسسات التعليمية - بدءاً من دار الحضانة إلى الجامعة - هو تكوين المعرفة أكثر من إيصالها.

ولكي يكون التعليم بحثاً جماعياً تشترك فيه كل الأطراف بشكل متساو، فإن بليتش يستبدل نموذج التعليم والتدريس بنموذج «المعرفة المتطورة» التي تجعل التعليم فعالية يشترك فيها المعلمون والمتعلمون ويكون قادراً على انتاج معرفة، ويبعده بالتالي عن مصادر السلطة التقليدية.

١٠- تأويل قصائد جون ملتون في طبعتها المزيدة والمنقحة: ستانلي اي. فش

تضمن الكتاب مقالتين لفش، كان عنوان الأولى (الأدب في القارئ: الاسلوبية العاطفية)، وهي التي أجرينا لها عرضاً قبل قليل، أما الثانية، فهذه التي بين أيدينا الآن، اذ بدأها الكاتب بتلخيص الموقف النقدي الذي اتخذه في مقالته الأولى تمهيداً لدحضه، ولكي يبرهن على أن المتلقي لايستطيع أن يحدد ما يعنيه ببيت شعري صعب عن طريق رؤية أيّ من قراءتين متقابلتين تماماً هي التي تقوم بفعل جديد في تنظيم المعطيات النصيّة.

ينتهي هجوم فش على استقلالية المعنى النصي، وعلى نقد استجابة القارئ بطرح عدة تساؤلات ويضع اجاباته بإزاء كل منها: لماذا تكون نصوص مختلفة باعثة على متتاليات مختلفة من الافعال التأويلية؟ لأن النصوص المختلفة غير ملزمة بذلك. ولماذا سينفّذ القراء المختلفون الاستراتيجية التأويلية نفسها عندما يواجهون النص نفسه؟ لأنّ القراء المختلفين غير ملزمين بذلك. لماذا يكون للنصوص خصائص مميزة، اذن لأي شيء تكون استجابة القارئ، أو ما الذي يؤوله التأويل؟ لأن عادتنا الادراكية الية إلى حدٍّ بعيد، إذ أن مانعده وقائع، إنما هو ثمرة للتأويل، والنص يتلاشى ولكننا نعود ندركه.

في هذه المقالة، أشار فش إلى أنه تخلى عن الدعاوي النقدية المتكونة في مقالته الأولى بسبب ما ادّعى أنه كان يبرهن على نموذج رديء، يخالف القيم التي من شأنها أن تتخلى عن دعوى الموضوعية القائلة بمعرفة المرء للحقيقة، وشدّد على أن موقف التخلي هذا هو موقف أصيل لأنه لايتظاهر بمعرفة ماليس في متناول اليد.

تشير تومبكنز في معرض تعليقها على منهج فش إلى أن الموقف الذي يدافع عنه في هذا المقال رغم أنه يلغي إمكانية النقد الأدبي، وذلك بجعل النص يتلاشى، فإنه يتيح للنقد أن يمضي على ما كان عليه من قبل، ولكن مع فارق واحد هو أنه بدلاً من الزعم ان تاويلات المرء للأدب هي استجابة لما عناه المؤلف، أو استجابة لما هو موجود في الصفحة، يتعيّن عليه أن يعترف أن هذه التأويلات إنما هي استجابة للاستراتيجيات التي يملتلكها المرء.

١١- ذات المؤول: موقف بيرس من الذات الديكارتية: والترين ميشيلز

تعكس هذه المقالة وجهة نظر المؤلف بإزاء الاتجاهات النقدية المعاصرة، وإلى مواقف الشكلانية الأميركية ومابعد البنيوية الفرنسية تجاه ذات المؤول، وهو اتجاه لاتعترف به البرجماتية الاميركية التي ترغب في الابقاء على الموضوعية النصّية المتأتّية من موقف أميركي قديم تجاه «النزعة الذاتية» و «ذات المؤول الفردية».

ولكي يكون التعليم بحثاً جماعياً تشترك فيه كل الأطراف بشكل متساوٍ، فإن بليتش يستبدل نموذج التعليم والتدريس بنموذج «المعرفة المتطورة» التي تجعل التعليم فعالية يشترك فيها المعلمون والمتعلمون ويكون قادراً على انتاج معرفة، ويبعده بالتالي عن مصادر السلطة التقليدية.

١٠- تأويل قصائد جون ملتون في طبعتها المزيدة والمنقحة: ستانلي اي. فش

تضمن الكتاب مقالتين لفش، كان عنوان الأولى (الأدب في القارئ: الاسلوبية العاطفية)، وهي التي أجرينا لها عرضاً قبل قليل، أما الثانية، فهذه التي بين أيدينا الآن، اذ بدأها الكاتب بتلخيص الموقف النقدي الذي اتخذه في مقالته الأولى تمهيداً لدحضه، ولكي يبرهن على أن المتلقي لايستطيع أن يحدد مايعنيه ببيت شعري صعب عن طريق رؤية أيٍّ من قراءتين متقابلتين تماماً هي التي تقوم بفعل جديد في تنظيم المعطيات النصيّة.

ينتهي هجوم فش على استقلالية المعنى النصي، وعلى نقد استجابة القارئ بطرح عدة تساؤلات ويضع اجاباته بإزاء كل منها: لماذا تكون نصوص مختلفة باعثة على متتاليات مختلفة من الافعال التأويلية؟ لأن النصوص المختلفة غير ملزمة بذلك. ولماذا سينفّذ القراء المختلفون الاستراتيجية التأويلية نفسها عندما يواجهون النص نفسه؟ لأنّ القراء المختلفين غير ملزمين بذلك. لماذا يكون للنصوص خصائص مميزة، اذن لأي شيء تكون استجابة القارئ، أو ما الذي يؤوله التأويل؟ لأن عادتنا الادراكية الية إلى حدٍّ بعيد، إذ أن مانعده وقائع، إنما هو ثمرة للتأويل، والنص يتلاشى ولكننا نعود ندركه.

في هذه المقالة، أشار فش إلى أنه تخلى عن الدعاوي النقدية المتكونة في مقالته الأولى بسبب ما ادّعى أنه كان يبرهن على نموذج رديء، يخالف القيم التي من شأنها أن تتخلى عن دعوى الموضوعية القائلة بمعرفة المرء للحقيقة، وشدّد على أن موقف التخلي هذا هو موقف أصيل لأنه لايتظاهر بمعرفة ماليس في متناول اليد.

تشير تومبكنز في معرض تعليقها على منهج فش إلى أن الموقف الذي يدافع عنه في هذا المقال رغم أنه يلغي إمكانية النقد الأدبي، وذلك بجعل النص يتلاشى، فإنه يتيح للنقد أن يمضي على ما كان عليه من قبل، ولكن مع فارق واحد هو أنه بدلاً من الزعم ان تاويلات المرء للأدب هي استجابة لما عناه المؤلف، أو استجابة لما هو موجود في الصفحة، يتعيّن عليه أن يعترف أن هذه التأويلات إنما هي استجابة للاستراتيجيات التي يملتلكها المرء.

١١- ذات المؤول: موقف بيرس من الذات الديكارتية: والترين ميشيلز

تعكس هذه المقالة وجهة نظر المؤلف بإزاء الاتجاهات النقدية المعاصرة، وإلى مواقف الشكلانية الأميركية ومابعد البنيوية الفرنسية تجاه ذات المؤول، وهو اتجاه لاتعترف به البرجماتية الاميركية التي ترغب في الابقاء على الموضوعية النصّية المتاتّية من موقف أميركي قديم تجاه «النزعة الذاتية» و «ذات المؤول الفردية».

ويُستشفُ من المقالة نفسها ومن تعليق تومبكنز عليها بأن الموقف النقدي الأمريكي كان طامحاً إلى تحديد حرية المتلقي وتقييده بمواقف النص وبأطر تأويلية معلومة، فـ«إذا لم تكن هناك معان محددة فإن حرية المؤول سوف تفعل بالنص أي شيء تريده»، والقراء سوف «يشعرون بالحرية في فرض تأويلاتهم الذاتية على النصوص».

يتمنى ميشيلز أن تتجسد ذات المتلقي الفردية مع سياق جماعية تأويلية أو «نظام علامات» بحيث يتناوب فصل الذات بين ذات مؤوّلة وذات مؤوَّلة. وبهذه الطريقة بدا المتلقي نفسه محط أنظار الآخرين ونقدهم، وإن ذاته كمستقبل للنص لم تكن حرةً جذرياً، وهذا هو موقف ميشيلز في تقييد القارئ ووضعه تحت تقييد أكبر.

ويُستَشفُ من المقالة نفسها ومن تعليق تومبكنز عليها بأن الموقف النقدي الأمريكي كان طامحاً إلى تحديد حرية المتلقي وتقييده بمواقف النص وبأطر تأويلية معلومة، فـ«إذا لم تكن هناك معان محددة فإن حرية المؤول سوف تفعل بالنص أي شيء تريده»، والقراء سوف «يشعرون بالحرية في فرض تأويلاتهم الذاتية على النصوص».

يتمنى ميشيلز أن تتجسد ذات المتلقي الفردية مع سياق جماعية تأويلية أو «نظام علامات» بحيث يتناوب فصل الذات بين ذات مؤوِّلة وذات مؤوَّلة. وبهذه الطريقة بدا المتلقي نفسه محط أنظار الآخرين ونقدهم، وإن ذاته كمستقبل للنص لم تكن حرةً جذرياً، وهذا هو موقف ميشيلز في تقييد القارئ ووضعه تحت تقييد أكبر.

الخروج من الفردوس
قراءة في قصة الفخ لإبراهيم الكوني

سعيد الغانمي(*)

أصدر ابراهيم الكوني «ديوان النثر البري»(١) عام ١٩٩١ . وكان من الواضح، منذ ذلك الوقت، انطواء المجموعة على نوعين من النصوص: نصوص سردية، لاتنضوي تحت صنف أدبي معين، ولكنها تهتم باستنطاق كائنات الصحراء مثل الرياح والمطر والسيل والصخور والضباب...الخ. وهذه شخوص لا - إنسانية اهتمت النصوص السردية ببث الروح الانسانية فيها بنوع من التعاطف الصوفي الذي يقترب مما أسّميه بـ«راوي حبل الوريد» اي الراوي الذي يستبطن وعي الأشياء الجامدة ويستنطقها لتحيا وتفكر وتتكلم ومن ناحية اخرى، كان «الديوان» يضمّ الى جوار ذلك مجموعة من القصص ذات الشخصيات الانسانية والافعال الصريحة، التي تعيش كما هو الحال في مجمل أعماله في إطار تجربة الحدود القصوى ولعلّ الكوني شعر، وهو يعيد قراءة نصه، ان «ديوان النثر البري» يضم ديوانين يسير كل منهما في اتجاه يصعب معه إرضاء الآخر. وهكذا عمد في الطبعة الثانية الى الفصل بينهما، محتفظاً لنصوص الصحراء السردية بعنوان «ديوان النثر البري»، وجاعلاً من قصص المجموعة الاخرى، مجموعة مستقلة بنفسها تحت عنوان: «وطن الرؤى السماوية»(٢). ولاشك انّ هذا العنوان مستمد في كلمة للكاتب الألماني «موزيل» يجعلها الكوني مفتتحاً للمجموعة: «لقد كانت الصحراء دائماً وطن الرؤى السماوية». وتمثل قصة «الفخ» التي سنشرع بقراءتها هنا، أهمّ قصص المجموعة، وواحدة من أطول قصص الكوني القصيرة.

تبدأ القصة باتهام يوجهه مجهول لأخنوخن نهاراً: «أخنوخن، انت قتلت امي». واخنوخن، الذي عاش في وئام مع كائنات الصحراء، وحاول ان يلتزم بوصايا أمه بعدم قتل انثى الودان، اوقطع شجرة خضراء، لايتذكر انه ألحق الضرر بمخلوق، على انّ هذا الاتهام النهاري سيتحول الى طقس تعذيب ليلي، يدمّر حياة اخنوخن، ويقلب نظام الأشياء كلها في الصحراء، بحيث تبرز ثنائية حادة تتضح لنا بقوة، بين النظام النهاري والنظام الليلي، تهيمن على أثرها سلطات الخفاء لتخلل كلّ شيء فيتحدث الراوي، بوجهة نظر اخنوخن، عن «القمم الخفية» و «الجلال الخفي» و«ضجيج خفي» و «الامراض الخفية» و «التعبير الخفي» و «الحياة الخبيئة» و «الاشياء الخفية» و «قدرة خفية» و «كائنا خفياً» و «قلق خفي»، فضلاً عن استعمال الافعال (أخفى وخفي واختفى

(١) ابراهيم الكوني: ديوان النثر البري، تاسيلي ودار التنوير، بيروت، ١٩٩١
(٢) ابراهيم الكوني: وطن الرؤى السماوية، ط٢، الدار الجماهيريه للنشر والتوزيع، ليبيا، ١٩٩٨
(٣) باحث عراقي.

الخروج من الفردوس
قراءة فى قصة الفخ لإبراهيم الكوني

سعيد الغانمي(*)

أصدر ابراهيم الكوني «ديوان النثر البري»[١] عام ١٩٩١ . وكان من الواضح، منذ ذلك الوقت، انطواء المجموعة على نوعين من النصوص: نصوص سردية، لاتنضوي تحت صنف أدبي معين، ولكنها تهتم باستنطاق كائنات الصحراء مثل الرياح والمطر والسيل والصخور والضباب...الخ. وهذه شخوص لا - إنسانية اهتمت النصوص السردية ببث الروح الانسانية فيها بنوع من التعاطف الصوفي الذي يقترب مما أسّميه بـ«راوي حبل الوريد» اي الراوي الذي يستبطن وعي الأشياء الجامدة ويستنطقها لتحيا وتفكر وتتكلم ومن ناحية اخرى، كان «الديوان» يضمّ الى جوار ذلك مجموعة من القصص ذات الشخصيات الانسانية والافعال الصريحة، التي تعيش كما هو الحال في مجمل أعماله في إطار تجربة الحدود القصوى ولعلّ الكوني شعر، وهو يعيد قراءة نصه، ان «ديوان النثر البري» يضم ديوانين يسير كل منهما في اتجاه يصعب معه إرضاء الآخر. وهكذا عمد في الطبعة الثانية الى الفصل بينهما، محتفظاً لنصوص الصحراء السردية بعنوان «ديوان النثر البري»، وجاعلاً من قصص المجموعة الاخرى، مجموعة مستقلة بنفسها تحت عنوان: «وطن الرؤى السماوية»[٢]. ولاشك انّ هذا العنوان مستمد في كلمة للكاتب الألماني «موزيل» يجعلها الكوني مفتتحاً للمجموعة: «لقد كانت الصحراء دائماً وطن الرؤى السماوية». وتمثل قصة «الفخ» التي سنشرع بقراءتها هنا، أهمّ قصص المجموعة، وواحدة من أطول قصص الكوني القصيرة.

تبدأ القصة باتهام يوجهه مجهول لأخنوخن نهاراً: «أخنوخن، انت قتلت امي». واخنوخن، الذي عاش في وئام مع كائنات الصحراء، وحاول ان يلتزم بوصايا أمه بعدم قتل انثى الودان، اوقطع شجرة خضراء، لايتذكر انه ألحق الضرر بمخلوق، على انّ هذا الاتهام النهاري سيتحول الى طقس تعذيب ليلي، يدمّر حياة اخنوخن، ويقلب نظام الأشياء كلها في الصحراء، بحيث تبرز ثنائية حادة تتضح لنا بقوة، بين النظام النهاري والنظام الليلي، تهيمن على أثرها سلطات الخفاء لتخلل كلّ شيء فيتحدث الراوي، بوجهة نظر اخنوخن، عن «القمم الخفية» و «الجلال الخفي» و«ضجيج خفي» و «الامراض الخفية» و «التعبير الخفي» و «الحياة الخبيئة» و «الاشياء الخفية» و «قدرة خفية» و «كائنا خفياً» و «قلق خفي»، فضلاً عن استعمال الافعال (أخفى وخفي واختفى

(١) ابراهيم الكوني: ديوان النثر البري، تاسيلي ودار التنوير، بيروت، ١٩٩١
(٢) ابراهيم الكوني: وطن الرؤى السماوية، ط٢، الدار الجماهيريه للنشر والتوزيع، ليبيا، ١٩٩٨
(٣) باحث عراقى.

وتخفى، بالإضافة طبعاً الى الالحاح على أهل الخفاء، اي الجن. وباستمرار الالحاح على دور الخفاء،نشعر بأنّ لكل شيء في الصحراء او في حياة اخنوخن وجودين: وجوداً ظاهراً هو محض قناع زائف، ووجوداً آخر خفياً وسرياً. كأنّ تحت سطح كلّ شيء شيئاً آخر سواه، قوة أخرى مجهولة المصدر والكنه، تستمد سلطتها من قوة خفية لتستفحل وتكشف عن ذاتها. ما من شيء أحاديّ الهوية في الصحراء، بل كلّ شيء له هويتان: في النهار هناك رمل وجماد ونبات وحيوان، وفي الليل تتحول هذه الأشياء الموضوعية والحيوانات الخرساء إلى ذوات، تسترد طاقتها الظلية و تزحف فيها قوى الخفاء، فتتحول إلى كائنات عاقلة ذكية تريد وتسأل وتنتقم. قبل وفاتها، كانت امه قد قالت له بوضوح: «ماذا تظنّ؟ كلّ شيء في الصحراء يتألم ويفرح حتى الأرض الخرساء. حتى الحجارة. حتى ذرات الرمل. ألاتستمع الى ذرات الرمل في السهل عندما تقرع الطبول وتردد الألحان في الليالي؟ انها تفعل ذلك احتفالاً بالنسيم الشمالي، وفرحاً بالخلاص من حرّ النهار. انظركم تبدو بائسة وشقية في منتصف النهار. انها تفتح صدرها وتتعذب في صمت. انها تستسلم للقدر ولاتشكو أبداً. ولكنّ التسليم بالقدر في النهار لايمنعها من ان تفرح وتغني وترقص في الليل» (ص٥٣). واحدية الطبيعة أمر خادع، لأنّ تحت كلّ شيء ظلاً آخر له، او لنقل، طبيعة اخرى. نهاراً، تتنكر الأشياء وتبدو مسالمة ووديعة، امّا ليلاً فتزيح مظهرها الخادع، وتكشف عن وجهها السرّي كمخلوقات تربطنا واياها علاقات قربى لانتنبه لها نهاراً. تحت القمر يزحف الظلّ ويزيح النقاب عن الأشياء الملثمة نهاراً، لنجد انّ ما اعتقدناه عود حطب، كان شجرة لعلّها حنت علينا ذات يوم، وما اعتقدناه مجرد شاة، هي أمنا التي ماتت، وجنينها الموؤود أخ لنا دون أن ندري. من ينخدع بمظهر الأشياء ويتصوره معياراً مطلقاً لوجودها، لابدّ في النهاية ان يستفزّ جوهرها الظلي وحقيقتها الليلة، التي لن تتأخر عن إلحاق الضرر به. بعبارة اخرى لابدّ من عدم الاخلال بهذه الموازنة بين الليل والنهار، لابدّ من احترام الميثاق المتبادل بين الشمس والقمر.

رأينا سابقاً مسار الاستعارة «الشمسي» لدى ديريرا، ومسار التمثيل «القمري» لدى الجرجاني، وقلنا انّ بالامكان الجمع بينهما في تقسيم دوران نظام الصور الى نظامين: ليلي ونهاري[٣]. في تفكير أخنوخن، قبل العثرة، كانت هناك أيضاً موازنة دقيقة بين الشمس والقمر، بين سلطات الليل وسلطات النهار. كان اخنوخن مقتنعاً تماماً بوجود ناموس حرسه الأجداد، ليضمن لأبنائهم وهم العودة إلى الفردوس المفقود ولن تكون نتيجة الاعتداء على هذا الناموس الطرد فقط من الفردوس، بل المعاقبة أيضاً. حين يسأل أخنوخن الصبيّ أمه: كيف يستطيع ابن ثاسيلي ان يكون حكيماً مثل الاسلاف، تجيبه امه بانّ عليه ان يمتنع عن إلحاق الأذى بالطلح، وعن صيد انثي الودان. لقد كانت ثاسيلي «في يوم من الايام جزءاً مدهشاً من السماء تعايش فيها الجن والأنس

وتخفى، بالإضافة طبعاً الى الالحاح على أهل الخفاء، اي الجن. وباستمرار الالحاح على دور الخفاء،نشعر بأنّ لكل شيء في الصحراء او في حياة اخنوخن وجودين: وجوداً ظاهراً هو محض قناع زائف، ووجوداً آخر خفياً وسرياً. كأنّ تحت سطح كلّ شيء شيئاً آخر سواه، قوة أخرى مجهولة المصدر والكنه، تستمد سلطتها من قوة خفية لتستفحل وتكشف عن ذاتها. ما من شيء أحاديّ الهوية في الصحراء، بل كلّ شيء له هويتان: في النهار هناك رمل وجماد ونبات وحيوان، وفي الليل تتحول هذه الأشياء الموضوعية والحيوانات الخرساء إلى ذوات، تسترد طاقتها الظلية و تزحف فيها قوى الخفاء، فتتحول إلى كائنات عاقلة ذكية تريد وتسأل وتنتقم. قبل وفاتها، كانت امه قد قالت له بوضوح: «ماذا تظنّ؟ كلّ شيء في الصحراء يتألم ويفرح حتى الأرض الخرساء. حتى الحجارة. حتى ذرات الرمل. ألاتستمع الى ذرات الرمل في السهل عندما تقرع الطبول وتردد الألحان في الليالي؟ انها تفعل ذلك احتفالاً بالنسيم الشمالي، وفرحاً بالخلاص من حرّ النهار. انظركم تبدو بائسة وشقية في منتصف النهار. انها تفتح صدرها وتتعذب في صمت. انها تستسلم للقدر ولاتشكو أبداً. ولكنّ التسليم بالقدر في النهار لايمنعها من ان تفرح وتغني وترقص في الليل» (ص٥٣). واحدية الطبيعة أمر خادع، لأنّ تحت كلّ شيء ظلاً آخر له، او لنقل، طبيعة اخرى. نهاراً، تتنكر الأشياء وتبدو مسالمة ووديعة، امّا ليلاً فتزيح مظهرها الخادع، وتكشف عن وجهها السرّي كمخلوقات تربطنا واياها علاقات قربى لانتنبه لها نهاراً. تحت القمر يزحف الظلّ ويزيح النقاب عن الأشياء الملثمة نهاراً، لنجد انّ ما اعتقدناه عود حطب، كان شجرة لعلّها حنت علينا ذات يوم، وما اعتقدناه مجرد شاة، هي أمنا التي ماتت، وجنينها الموؤود أخ لنا دون أن ندري. من ينخدع بمظهر الأشياء ويتصوره معياراً مطلقاً لوجودها، لابدّ في النهاية ان يستفزّ جوهرها الظلي وحقيقتها الليلة، التي لن تتأخر عن إلحاق الضرر به. بعبارة اخرى لابدّ من عدم الاخلال بهذه الموازنة بين الليل والنهار، لابدّ من احترام الميثاق المتبادل بين الشمس والقمر.

رأينا سابقاً مسار الاستعارة «الشمسي» لدى ديريدا، ومسار التمثيل «القمري» لدى الجرجاني، وقلنا انّ بالامكان الجمع بينهما في تقسيم دوران نظام الصور الى نظامين: ليلي ونهاري(٣). في تفكير أخنوخن، قبل العثرة، كانت هناك أيضاً موازنة دقيقة بين الشمس والقمر، بين سلطات الليل وسلطات النهار. كان اخنوخن مقتنعاً تماماً بوجود ناموس حرسه الأجداد، ليضمن لأبنائهم وهم العودة إلى الفردوس المفقود ولن تكون نتيجة الاعتداء على هذا الناموس الطرد فقط من الفردوس، بل المعاقبة أيضاً. حين يسأل أخنوخن الصبيّ أمه: كيف يستطيع ابن ثاسيلي ان يكون حكيماً مثل الاسلاف، تجيبه امه بانّ عليه ان يمتنع عن إلحاق الأذى بالطلح، وعن صيد انثي الودان. لقد كانت ثاسيلي «في يوم من الايام جزءاً مدهشاً من السماء تعايش فيها الجن والأنس

والودان والضب والطلح والأثل في فردوس تجري في وديانه سيول خالدة (ص٦١). تعي تاسيلي ذكرى فردوسية، من عهد قديم، توازن يجب عدم خلخلته بالنسيان. لكنَّ اخنوخن لايستطيع الاحتفاظ بهذا التوازن ولاصيانة الميثاق. فبعد وفاة آمه، وفي غمرة فرحه بازدياد ثروته من الابل والماشيه، في موسم الطبيعة الوفير، يقتلع غصن طلحة أخضر ويحوّله إلى فخ، ينصبه في طريق الحيوانات البريئة، دون ان يعلم أيّ منها سيكون صيده. لكنّه سينسى هذا الفخ حتى يذكره الصوت الخفي: «أخنوخن، انت قتلت أمي». حينئذ يذهب إلى مكان الفخ، وبقراءة الآثار علي الارض، يعرف ان الحيوان الحبيس قد سحبه باتجاه الجبل. والحيوان الذي يتجه للجبل هو دائماً ودان. لكنّ المفاجأة، انها كانت انثى الودان، بل أنثى تحمل في بطنها، الذي بقرته الغربان، وليداً. سحبت الشاة الفخ إلى الجبل واستقرت به معلقة بين قمتين، يتدلي من بطنها الجريح وليدها الموءود. لمجرّد التسلية اقتلع أخنوخن غصن شجرة أخضر، وقتل شاة نتوجاً، فخالف وصايا أمه بالحفاظ على فردوس الأسلاف. ولذلك فانه لابدّ ان يتعرض لعقوبتهم.

كان أخنوخن قد قضى الجزء الاول من حياته في حقبة ماقبل العثرة، منعماً في غبطة الفردوس. لم يكن في تلك الفترة طفلاً من ناحية العمر فحسب، بل كان طفلاً ينعم في بحبوحة الفردوس المفقود، فردوس الأسلاف والناموس، فردوس الميثاق المصون بين الانسان والطبيعة، والموازنة الدقيقة بين الشمس والقمر، بين الآباء والأبناء. زمن الأجداد هو زمن الفردوس القمري. لم يكن أخنوخن ليعلم أنه خرج عن الميثاق، او أساء إلى ناموس الصحراء. لم يكن ليعلم أنه سيُطرد من هذا الفردوس حتى جاءه الاتهام: «أخنوخن، أنت قتلت أمي». هو لايتذكر أبداً أنه فكر بقتل أحد. ولكنه سرعان مايعود إلى مانسيه إلى عثرته: «فجأة – وكما يفعل الإلهام – انكشف الغموض. انكشف بوحي سماوي وانبثق في الذاكرة كالضوء: صنع فخاً ونصبه للودان منذ ثلاثة أيام في وادي أميهرو» (ص٦٣).

اخنوخن ابن آدم، ولكنه آدم في الوقت نفسه. فكما خرج آدم من الجنة بالنسيان، خرج هومن جنة أسلافه. والنيسان، كما يلاحظ ليفي – شتراوس، زلة قدم يعثر بها الانسان ويفقد توازنه[٤]. النيسان عثرة تخرجه من الجنة إلى الأرض، أومن الأعلى الى الأسفل. هذا النسيان، هذه العثرة الصغيرة ستجرّ وراءها عواقب وخيمة، ستخرج أخنوخن من جنة أسلافه، وتخلخل عناصر الطبيعة حوله، ستقلب عليه نظام الأشياء، فتزيح لثامها وقناعها، ليظهر وجهها الأنتقامي الآخر.

لقد تعدى أخنوخن على التوازن بين النظام الليلي والنظام النهاري، وهكذا انتفض عليه كلاهما. في البداية كان الصوت الذي يقاضيه في النهار حزيناً ومأساوياً، والسوط الذي يجلده في الليل قاسياً وعدوانياً وشرساً: «صوت النهار هو القاضي ورسول الليل هو الجلاّد» (ص٧٤). منذ الآن سيطلق أخنوخن على هذه السلطة الخفية التي تعاقبه اسم «جلاد

والودان والضب والطلح والأثل في فردوس تجري في وديانه سيول خالدة (ص٦١). تعي تاسيلي ذكرى فردوسية، من عهد قديم، توازن يجب عدم خلخلته بالنسيان. لكنَّ اخنوخن لايستطيع الاحتفاظ بهذا التوازن ولاصيانة الميثاق. فبعد وفاة آمه، وفي غمرة فرحه بازدياد ثروته من الابل والماشيه، في موسم الطبيعة الوفير، يقتلع غصن طلحة أخضر ويحوّله إلى فخ، ينصبه في طريق الحيوانات البريئة، دون ان يعلم أيَّ منها سيكون صيده. لكنّه سينسى هذا الفخ حتى يذكره الصوت الخفي: «أخنوخن، انت قتلت أمي». حينئذ يذهب إلى مكان الفخ، وبقراءة الآثار علي الارض، يعرف ان الحيوان الحبيس قد سحبه باتجاه الجبل. والحيوان الذي يتجه للجبل هو دائماً ودان. لكنّ المفاجأة، انها كانت انثى الودان بل أنثى تحمل في بطنها، الذي بقرته الغربان، وليداً. سحبت الشاة الفخ إلى الجبل واستقرت به معلقة بين قمتين، يتدلي من بطنها الجريح وليدها الموءود. لمجرّد التسلية اقتلع أخنوخن غصن شجرة أخضر، وقتل شاة نتوجاً، فخالف وصايا أمه بالحفاظ على فردوس الأسلاف. ولذلك فانه لابدَّ ان يتعرض لعقوبتهم.

كان أخنوخن قد قضى الجزء الاول من حياته في حقبة ماقبل العثرة، منعماً في غبطة الفردوس. لم يكن في تلك الفترة طفلاً من ناحية العمر فحسب، بل كان طفلاً ينعم في بحبوحة الفردوس المفقود، فردوس الأسلاف والناموس، فردوس الميثاق المصون بين الانسان والطبيعة، والموازنة الدقيقة بين الشمس والقمر، بين الآباء والأبناء. زمن الأجداد هو زمن الفردوس القمري. لم يكن أخنوخن ليعلم أنه خرج عن الميثاق، او أساء إلى ناموس الصحراء. لم يكن ليعلم أنه سيُطرد من هذا الفردوس حتى جاءه الاتهام: «أخنوخن، أنت قتلت أمي». هو لايتذكر أبداً أنه فكر بقتل أحد. ولكنه سرعان مايعود إلى مانسيه إلى عثرته: «فجأة – وكما يفعل الإلهام – انكشف الغموض. انكشف بوحي سماوي وانبثق في الذاكرة كالضوء: صنع فخاً ونصبه للودان منذ ثلاثة أيام في وادي أميهرو» (ص٦٣).

اخنوخن ابن آدم، ولكنه آدم في الوقت نفسه. فكما خرج آدم من الجنة بالنسيان، خرج هومن جنة أسلافه. والنيسان، كما يلاحظ ليفي – شتراوس، زلة قدم يعثر بها الانسان ويفقد توازنه[٤]. النيسان عثرة تخرجه من الجنة إلى الأرض، أومن الأعلى الى الأسفل. هذا النسيان، هذه العثرة الصغيرة ستجرّ وراءها عواقب وخيمة، ستخرج أخنوخن من جنة أسلافه، وتخلخل عناصر الطبيعة حوله، ستقلب عليه نظام الأشياء، فتزيح لثامها وقناعها، ليظهر وجهها الأنتقامي الآخر.

لقد تعدى أخنوخن على التوازن بين النظام الليلي والنظام النهاري، وهكذا انتفض عليه كلاهما. في البداية كان الصوت الذي يقاضيه في النهار حزيناً ومأساوياً، والسوط الذي يجلده في الليل قاسياً وعدوانياً وشرساً: «صوت النهار هو القاضي ورسول الليل هو الجلاّد» (ص٧٤). منذ الآن سيطلق أخنوخن على هذه السلطة الخفية التي تعاقبه اسم «جلاد

الليل»، وهي تسمية تبدو غريبة. لأن أهل الصحراء تعوّدوا أن يطلقوا على الشمس اسم الجلاء. هذا ماحصل في رواية «السحرة» للكوني نفسه[٥]، وماحصل في الصحراء العربية (ألم يتحدّث امية ابن أبي الصلت عن الشمس على انها «تُجلد»؟ ألم يُسمِّ النابغة الارض بـ«المجلودة»؟). هنا تحولت صفة الجلاد من الشمس الى القمر. وأخنوخن نفسه هو الذي أجبر الطبيعة على القبول بهذا التحويل، حين استفزها. قبل هذا التحويل كانت الرموز التي تحيط بحياة أخنوخن رموزاً قمرية : الطلحة، الودان، الشكوة، رحم الشاة، الجنين...الخ.

وقد رأينا انّ أشياء الصحراء ذات طبيعتين: ليلية ونهارية في النهار يبدو كل شيء مسالما يائساً مستسلماً لسياط الشمس التي تجبره علي الاقرار بانه شيء لاحول له ولاقوة، مجرد مظهر عرضي زائل ومتروك في العراء، لاوعي له ولاعقل، امّا في الليل، حين يطل القمر، فانه يسترد وجوده الظلي وجوهره الخفي، فيتحول إلي رمز سري يتداخل بأرواح الأسلاف وسلطات الظلام. حينئذ تنتقم الأشياء ممن يكتفي منها بقناعها النهاري، فتعاقبه وكأنها جلاد فعلي.

ماذا فعل غصن الطلحة؟

على المستوى الواقعي، أعني في نظام الصورة الشمسي أدّى الغصن وظيفة كفخ تقع فيه أنثى الودان، كما أراد أخنوخن تماماً. امّا على المستوي الرمزي، وفي نظام الصورة القمري، فقد خدع الغصن أخنوخن نفسه. ذلك انّ نسيان أخنوخن لم يتسبب في قتل الشاة فقط، بل تسبب في عثرته هو قبل كل شيء مما ادى إلى طرده من الفردوس، وفي عثرة كونية أخلت بالتوازن بين عناصر الطبيعة. لقد حذرته أمه من «انقلاب الماهيات» في الصحراء، لكنّ مشكلته أنه كثير النسيان، كثير العثرات.

للغصن ذاكرة من نوع ما. كم من الحكايات القديمة تتحدث عن تماثيل خشبية أو أقفاص أو سلال تفاجيء الجميع وتورق. الغصن كائن وافد من الطبيعة ولكنه مدعو للعودة إليها[٦].

بعد فوات الاوان، تذكر أخنوخن كلمات أمه، وهي تصوّر له الغصن وليداً يُفطم ويُستأصل عن جسد الشجرة الام الاخضر: «أنصت لتوجع الحطب في النار. أنين أليم مكتوم. لحن الحزن والشكوى. أغنية الانفصال عن جسد الام الأخضر. الام تقول انّ هذا التوجع هو لغات تنطق بها الأغصان الخضراء وتشكو بها الانسان إلى الخالق. التوجع يعقبه النزيف. رأى غصن الطلح ينزف دماً قانياً. دماً موجعاً أيضاً. فكرّ انّ الحطاب لابدّ ان يقترف الاثم وينتزع عوداً أخضر. أعواد كثيرة تبدو من الخارج يابسة، ميتة، في حين تخفي تحت طبقة اللحاء حياة حقيقية، وعندما تلقي بها في النار تبكي وتشكو وتتوجع» (ص ٦٠). عصارة الغصن هي أيضاً حليب الام، يلاحظ دوران أنّ بعض الصور تجمع بين أنموذج الأم وأنموذج الشجرة أو النبتة الحليبية[٧]. قبل وفاة أمه كان أخنوخن يرى مخضها حليب الشكوة صلاة حقيقة. وحين عاد لها بالحليب كان الموت قد سبقه إليها، فلم يفهم حتى صارحه الجلاد في

الليل»، وهي تسمية تبدو غريبة. لأن أهل الصحراء تعوّدوا أن يطلقوا على الشمس اسم الجلاء. هذا ماحصل في رواية «السحرة» للكوني نفسه(٥)، وماحصل في الصحراء العربية (ألم يتحدّث امية ابن أبي الصلت عن الشمس على انها «تُجلد»؟ ألم يُسمِّ النابغة الارض بـ«المجلودة»؟). هنا تحولت صفة الجلاد من الشمس الى القمر. وأخنوخن نفسه هو الذي أجبر الطبيعة على القبول بهذا التحويل، حين استفزها. قبل هذا التحويل كانت الرموز التي تحيط بحياة أخنوخن رموزاً قمرية : الطلحة، الودان، الشكوة، رحم الشاة، الجنين...الخ.

وقد رأينا انّ أشياء الصحراء ذات طبيعتين: ليلية ونهارية في النهار يبدو كل شيء مسالما يائساً مستسلماً لسياط الشمس التي تجبره علي الاقرار بانه شيء لاحول له ولاقوة، مجرد مظهر عرضي زائل ومتروك في العراء، لاوعي له ولاعقل، امّا في الليل، حين يطل القمر، فانه يسترد وجوده الظلي وجوهره الخفي، فيتحول إلي رمز سري يتداخل بأرواح الأسلاف وسلطات الظلام. حينئذ تنتقم الأشياء ممن يكتفي منها بقناعها النهاري، فتعاقبه وكأنها جلاد فعلي.

ماذا فعل غصن الطلحة؟

على المستوى الواقعي، أعني في نظام الصورة الشمسي أدّى الغصن وظيفة كفخ تقع فيه أنثى الودان، كما أراد أخنوخن تماماً. امّا على المستوي الرمزي، وفي نظام الصورة القمري، فقد خدع الغصن أخنوخن نفسه. ذلك انّ نسيان أخنوخن لم يتسبب في قتل الشاة فقط، بل تسبب في عثرته هو قبل كل شيء مما ادى إلى طرده من الفردوس، وفي عثرة كونية أخلت بالتوازن بين عناصر الطبيعة. لقد حذرته أمه من «انقلاب الماهيات» في الصحراء، لكنّ مشكلته أنه كثير النسيان، كثير العثرات.

للغصن ذاكرة من نوع ما. كم من الحكايات القديمة تتحدث عن تماثيل خشبية أو أقفاص أو سلال تفاجيء الجميع وتورق. الغصن كائن وافد من الطبيعة ولكنه مدعو للعودة إليها(٦).

بعد فوات الاوان، تذكر أخنوخن كلمات أمه، وهي تصوّر له الغصن وليداً يُفطم ويُستأصل عن جسد الشجرة الام الاخضر: «أنصت لتوجع الحطب في النار. أنين أليم مكتوم. لحن الحزن والشكوى. أغنية الانفصال عن جسد الام الأخضر. الام تقول انّ هذا التوجع هو لغات تنطق بها الأغصان الخضراء وتشكو بها الانسان إلى الخالق. التوجع يعقبه النزيف. رأى غصن الطلح ينزف دماً قانياً. دماً موجعاً أيضاً. فكرّ انّ الحطاب لابدّ ان يقترف الاثم وينتزع عوداً أخضر. أعواد كثيرة تبدو من الخارج يابسة، ميتة، في حين تخفي تحت طبقة اللحاء حياة حقيقية، وعندما تلقي بها في النار تبكي وتشكو وتتوجع» (ص ٦٠). عصارة الغصن هي أيضاً حليب الام، يلاحظ دوران أنّ بعض الصور تجمع بين أنموذج الأم وأنموذج الشجرة أو النبتة الحليبية(٧). قبل وفاة أمه كان أخنوخن يرى مخضها حليب الشكوة صلاة حقيقة. وحين عاد لها بالحليب كان الموت قد سبقه إليها، فلم يفهم حتى صارحه الجلاد في

آخر القصة بان انثى الودان التي قتلها هي امه. لم تستطع ان تمخض له الحليب في حياتها – فعادت لترضعه بعد الموت في صورة انثى الودان. أرادت ان تحييه بعد مماتها فقتلها في حياته: هل نسيت ياشقي انك طلبت منها الحليب؟ هربت لتأتي لك بالحليب، ولم يكن أمامها إلا ان تتحوّل إلى أنثى الودان لابدّ ان تتحول الى أم اذا أرادت ان ترضعك الحليب. هل نسيت ياشقي انك لم تتوقف عن رضع الحليب من ثديها حتي بلغت السابعة؟ كنت وحيداً ولم يكن أمامها إلى أن تدللك كنتَ وحيدها المدلل. وعندما أرادت ان تدللك مرة أخرى صنعت لها شركاً وقتلتها» (ص٩٧). الطرد من الفردوس كالعظام والحرمان من صدر الام، عذاب لايحتمله الصغير.

بعد العثرة والنسيان ومغادرة الفردوس، تتغير الأشياء كلها، غصن الطلحة الذي أعدّه للودان ذات نهار، يتحول في الليل الى فخ يقع فيه هو نفسه، وانثى الودان النتوج كانت أمّه دون أن يعلم، ووليدها الذي أخرج رأسه من بطنها وهي معلقة في شق بين قمتين، كان أخاه بالرضاعة.

في نظام الصور الليلي تتأثر الأشياء المسالمة لنفسها وتنتقم. وفي هذا الثأر، هذا الانتقام البشع، تنقلب الأحكام ويتغير مجري الزمن.

نهاراً نشعر بانّ آخنوخن هو فاعل السرد الوحيد، هو الشخصية الوحيدة، امّا ليلاً حيث يبدأ طقس التعذيب الليلي على يد الجنّي الجلاد فالشخصيات كثيرة ومتعددة. هكذا تتحول ثنائية الشمس والقمر، بعد العثرة، إلى ثالوث: الفردوس والعثرة والخروج من الفردوس.

ومن هنا تأتي الثلاثيات التي تتخلل النسيج اللغوي للقصة والتي تشف جميعاً عن هذا الثالوث:

قربى ——› بقر ——› قبر

رحم ——› حمار ——› حرم

جنين ——› جنون ——› جن

شعب ——› شبع ——› بشع

كانت الضربات الليلية التي يصوبها له الجنى الجلاد قاسية لايستطيع الخلاص منها حتى الصباح. ضرب مبرّح يبدأ من اختفاء الشمس (جلاد الطبيعة) وينتهي بظهورها. وفي احدي ليالي التعذيب لم يتوقف الجلاد عن ضربه حتى احتمى منه مصادفة، بقبر الام. هنا اكتشف سراً ظلّ خافياً عليه، وهو انّ الجلاد يحترم قبر الام ولا يجرؤ علي مطاردته عنده. تنتمي الام للجن وعالم الخفاء، منذ ان ماتت، ولها بهم صلة قربى. هكذا أصبح القبر مأواه الليليّ هرباً من بطش الجلاد. فالقبر، وطن السكينة، حرم مقدس لايمكن لأهل الخفاء إهدار قدسيته. لكنّه بدوي، وملازمة البدوي مكاناً واحداً، حتي لو كان قبراً، أمر مستحيل، لأنه العابر الجوال. كان يحلوله ان يسمي نفسه بالطائر الطليق. وها هو الآن حبيس ليالي القبر. وتتضاعف معضلة أخنوخن إذا عرفنا انه لم يجدْوسيلة للحياة سوى القبر. لقد اضطره الاحساس بالاهانة الي ان يحتمي هو الحيّ بقبر امهّ الميتة. الميت يحمي الحيّ! ألايعني ذلك انّ الموازين انقلبتْ بحيث صار الحيّ ميتاً، والميت حياً؟

وحين يضطر، ذات مرة، الى الذهاب بعيداً عن

آخر القصة بان انثى الودان التي قتلها هي امه. لم تستطع ان تمخض له الحليب في حياتها – فعادت لترضعه بعد الموت في صورة انثى الودان. أرادت ان تحييه بعد مماتها فقتلها في حياته: هل نسيت ياشقي انك طلبت منها الحليب؟ هربت لتأتي لك بالحليب، ولم يكن أمامها إلا ان تتحوّل إلى أنثى الودان لابدّ ان تتحول الى أم اذا أرادت ان ترضعك الحليب. هل نسيت ياشقي انك لم تتوقف عن رضع الحليب من ثديها حتي بلغت السابعة؟ كنت وحيداً ولم يكن أمامها إلى أن تدللك كنتَ وحيدها المدلل. وعندما أرادت ان تدللك مرة أخرى صنعت لها شركاً وقتلتها» (ص٩٧). الطرد من الفردوس كالعظام والحرمان من صدر الام، عذاب لايحتمله الصغير.

بعد العثرة والنسيان ومغادرة الفردوس، تتغير الأشياء كلها، غصن الطلحة الذي أعدّه للودان ذات نهار، يتحول في الليل الى فخ يقع فيه هو نفسه، وانثى الودان النتوج كانت أمّه دون أن يعلم، ووليدها الذي أخرج رأسه من بطنها وهي معلقة في شق بين قمتين، كان أخاه بالرضاعة. في نظام الصور الليلي تتأثر الأشياء المسالمة لنفسها وتنتقم. وفي هذا الثأر، هذا الانتقام البشع، تنقلب الأحكام ويتغير مجري الزمن. نهاراً نشعر بانّ آخنوخن هو فاعل السرد الوحيد، هو الشخصية الوحيدة، امّا ليلاً حيث يبدأ طقس التعذيب الليلي على يد الجنّي الجلاد فالشخصيات كثيرة ومتعددة. هكذا تتحول ثنائية الشمس والقمر، بعد العثرة، إلى ثالوث: الفردوس والعثرة والخروج من الفردوس.

ومن هنا تأتي الثلاثيات التي تتخلل النسيج اللغوي للقصة والتي تشف جميعاً عن هذا الثالوث:

قربى ——› بقر ——› قبر

رحم ——› حمار ——› حرم

جنين ——› جنون ——› جن

شعب ——› شبع ——› بشع

كانت الضربات الليلية التي يصوبها له الجنى الجلاد قاسية لايستطيع الخلاص منها حتى الصباح. ضرب مبرّح يبدأ من اختفاء الشمس (جلاد الطبيعة) وينتهي بظهورها. وفي احدي ليالي التعذيب لم يتوقف الجلاد عن ضربه حتى احتمى منه مصادفة، بقبر الام. هنا اكتشف سراً ظلّ خافياً عليه، وهو انّ الجلاد يحترم قبر الام ولا يجرؤ علي مطاردته عنده. تنتمي الام للجن وعالم الخفاء، منذ ان ماتت، ولها بهم صلة قربى. هكذا أصبح القبر مأواه الليليّ هرباً من بطش الجلاد. فالقبر، وطن السكينة، حرم مقدس لايمكن لأهل الخفاء إهدار قدسيته. لكنّه بدوي، وملازمة البدوي مكاناً واحداً، حتي لو كان قبراً، أمر مستحيل، لأنه العابر الجوال. كان يحلوله ان يسمي نفسه بالطائر الطليق. وها هو الآن حبيس ليالي القبر. وتتضاعف معضلة أخنوخن إذا عرفنا انه لم يجدْوسيلة للحياة سوى القبر. لقد اضطره الاحساس بالاهانة الي ان يحتمي هو الحيّ بقبر امهّ الميتة. الميت يحمي الحيًّ! ألايعني ذلك انّ الموازين انقلبتْ بحيث صار الحيّ ميتاً، والميت حياً؟

وحين يضطر، ذات مرة، الى الذهاب بعيداً عن

القبر لمقايضة جمل، يداهمه جلاد الليل، فيقطع طريقه من منتصف المسافة، ولايتخلص من يد الجلاد، إلابعد ان يبلغ الحرم المقدس. حينئذ تستولي عليه فكرة أفظع من سابقتها. لماذا لايحارب أهل الخفاء بسلاحهم نفسه؟ لماذا لاينبش قبر امه ويصطحبها معه، فيكون في منجى دائم منهم؟ تبدو الفكرة مرعبة حقاً: ان يتطاول الحىّ علي نبش قبر الميت لأسباب تتعلق بالحياة لابالموت. لابدّ من ترك الميت يستريح في حضن امه، في رحم الأرض، في منزله الأخير. لاأحد يجرؤ علي نبشر قبر ميت، دون ان تطارده لعنة مثل لعنة الفراعنة. وحتى حين يطلب الميت نفسه بنبش قبره، ويعرض مكافأة لنا بشه، فانّ هذه اللعنة تمنع الأحياء مع الاعتداء على حرمة النوم في المقرّ الأخير. هناك اسطورة عربية عن خالد بن سنان العبسي، أحد انبياء الفترة بين النبي عيسي والنبي محمد عليهما السلام تقول انه عرض أولاده وقومه ان يناموا عند قبره حتى يمرّ بهم حمار أشهب أبتر، وحينئذ عليهم ان ينبشوا قبره. قال لهم: «انبشوا قبري وأخرجوني إلى شفير القبر، وأحضروا لي كاتباً ومعه مايكتب فيه حتي أمليَ عليكم مايكون ومايحدث الي يوم القيامة». المقايضة مغرية: نْبش قبر ميت مقابل علم المستقبل كله حتى آخر الدهر. سهر بعض أقربائه، فعلاً، فوق القبر، حتي مرَّبهم حمار أشهب أبتر، لكنّ أولاده تصدوا لهم بسيوفهم وقالوا: « والله لاتركنا أحداً ينبشه، أتريدون ان نعيّر بذلك غداً، وتقول لنا العرب: هؤلاء ولد المنبوش؟»(٨). علم المستقبل كله مكافأة كبيرة لايحلم بها أحد، لكنها مهما كبرت، تتضاءل جداً أمام حرمة الميت. كأنها أعز أولاد هذا النبي ان هذه المقايضة غير عادلة. لأنك حتي لوعرفت علم المستقبل، فانك ستحكم علي هذه المعرفة بالجهل حين يكون ثمها الاعتداء على كبرياء الموت.

نبش القبر اعتداء صريح على قدسية المأوى وحميميته. ويرتبط القبر الكوكبة الأرضية – القمرية للنظام الليلي للصور. وبهذه الجرأة الفظيعة على قبر امّه، يحاول اخنوخن استرداد الموازنة المفقودة. أخرج الجمجمة ونظفها من التراب والدود: «أزاح مزيداً من التراب بيدين مرتجفتين. بلغ الطرف الأيمن من الجمجمة مسح الغبار عن العين اليمني. عين الشفقة والرحمة والحب. العين التي تنزف بالدمع عندما يستجيب قلب الام للانفعال والمحبة والحنين جاهدا لالتقاط الهواء واستعادة التنفس. قفز خارج القبر بأعجوبة»(ص٩٠). لكنه في النهاية حمل معه القبر في تنقلاته.

تنتمي الجمجمة، من الناحية الرمزية، الى النظام النهاري للصور، وهي تمثل القدرة العدوانية للخير والشرمعاً، وبعدوى رمزية تنتقل دلالتها إلى الحجاب والتميمة أيضاً. لكنها في الوقت نفسه وسيلة لتخطي الزمن، او بتعبير دوران: «محاولة في العودة إلى تراث الأجدد، بالتوجه الصريح نحو التخلص من الزمن»(٩).

يتعلق أهل الظاهر بالأسباب الظاهرة. سيقول الرعاة البسطاء انّ أخنوخن لم يحتمل فراق امه، «فلحقها إلى القبر وأخرج عظامها واحتفظ بها

المتابعات

القبر لمقايضة جمل، يداهمه جلاد الليل، فيقطع طريقه من منتصف المسافة، ولايتخلص من يد الجلاد، إلابعد ان يبلغ الحرم المقدس. حينئذ تستولي عليه فكرة أفظع من سابقتها. لماذا لايحارب أهل الخفاء بسلاحهم نفسه؟ لماذا لاينبش قبر امه ويصطحبها معه، فيكون في منجى دائم منهم؟ تبدو الفكرة مرعبة حقاً: ان يتطاول الحيّ علي نبش قبر الميت لأسباب تتعلق بالحياة لابالموت. لابدَّ من ترك الميت يستريح في حضن امه، في رحم الأرض، في منزله الأخير. لاأحد يجرؤ علي نبشر قبر ميت، دون ان تطارده لعنة مثل لعنة الفراعنة. وحتى حين يطلب الميت نفسه بنبش قبره، ويعرض مكافأة لنا بشه، فانّ هذه اللعنة تمنع الأحياء مع الاعتداء على حرمة النوم في المقرّ الأخير. هناك اسطورة عربية عن خالد بن سنان العبسي، أحد انبياء الفترة بين النبي عيسي والنبي محمد عليهما السلام تقول انه عرض أولاده وقومه ان يناموا عند قبره حتى يمرَّ بهم حمار أشهب أبتر، وحينئذ عليهم ان ينبشوا قبره. قال لهم: «انبشوا قبري وأخرجوني إلى شفير القبر، وأحضروا لي كاتباً ومعه مايكتب فيه حتي أمليَ عليكم مايكون ومايحدث الي يوم القيامة». المقايضة مغرية: نْبش قبر ميت مقابل علم المستقبل كله حتى آخر الدهر. سهر بعض أقربائه، فعلاً، فوق القبر، حتي مرَّبهم حمار أشهب أبتر، لكنّ أولاده تصدوا لهم بسيوفهم وقالوا :« والله لاتركنا أحداً ينبشه، أتريدون ان نعيّر بذلك غداً، وتقول لنا العرب: هؤلاء ولد المنبوش؟»(٨). علم المستقبل كله مكافأة كبيرة لايحلم بها أحد، لكنها مهما كبرت، تتضاءل جداً أمام حرمة الميت. كأنها أعز أولاد هذا النبي ان هذه المقايضة غير عادلة. لأنك حتي لوعرفت علم المستقبل، فانك ستحكم علي هذه المعرفة بالجهل حين يكون ثمها الاعتداء على كبرياء الموت.

نبش القبر اعتداء صريح على قدسية المأوى وحميميته. ويرتبط القبر الكوكبة الأرضية – القمرية للنظام الليلي للصور. وبهذه الجرأة الفظيعة على قبر امّه، يحاول اخنوخن استرداد الموازنة المفقودة.أخرج الجمجمة ونظفها من التراب والدود: «أزاح مزيداً من التراب بيدين مرتجفتين. بلغ الطرف الأيمن من الجمجمة مسح الغبار عن العين اليمني. عين الشفقة والرحمة والحب. العين التي تنزف بالدمع عندما يستجيب قلب الام للانفعال والمحبة والحنين جاهدا لالتقاط الهواء واستعادة التنفس. قفز خارج القبر بأعجوبة»(ص٩٠). لكنه في النهاية حمل معه القبر في تنقلاته. تنتمي الجمجمة، من الناحية الرمزية، الى النظام النهاري للصور، وهي تمثل القدرة العدوانية للخير والشرمعاً، وبعدوى رمزية تنتقل دلالتها إلى الحجاب والتميمة أيضاً. لكنها في الوقت نفسه وسيلة لتخطي الزمن، او بتعبير دوران: «محاولة في العودة إلى تراث الأجدد، بالتوجه الصريح نحو التخلص من الزمن»(٩).

يتعلق أهل الظاهر بالأسباب الظاهرة. سيقول الرعاة البسطاء انّ أخنوخن لم يحتمل فراق امه، «فلحقها إلى القبر وأخرج عظامها واحتفظ بها

في جراب السرج كي تؤنسه في وحدته» (ص٩٣). لكنّ الطبيعة، ومعها أهل الخفاء، لن ترضي بهذا الانتهاك الصريح المتكرر للناموس. لذلك سلطت عليه السيل (نفس السيل القديم الذي وصفه امرؤ القيس بأنه يقتلع جلاميد الصخور، ويرميها من الأعالي). باغته السيل، وهو في وادي أميهرو. فجرفه، وهو يحتضن السرج الذي يخفي فيه الجمجمة. وطوّح به بعيداً. لم يترك له فرصة للتشبث بشيء كلّما أمسك بشيء أفلت منه. حتى جاءته الفرصة أخيراً في شجرة كبيرة. التفّ عليها كالثعبان. وفي الصباح اكتشف ان شجرة الخلاص كانت طلحة، الشجرة نفسها التي صنع منها الفخ. هذه الطلحة أعادت له الحياة، ولكنها سرقت منه تميمة الحياة.

صمّم على استرداد الجمجمة، وتابع مجري السيل. غير ان جهوده انتهت بلا طائل. وعندما يئس زاره الجنيّ الجلاد. هذه المرّة لم يضربْه ولم يبطش به. بل اكتفي بأن صارحه بأنه قتل امه حين قتل الشاة. لقد أرادت ان ترضعه، حين طلب منها الحليب، واذْ لم يتحْ لها الموت مجالاً لرضاعته لم يتح لها الموت مجالاً لرضاعتك. عادت له بصوره أنثى الودان قال له أيضا أنه أخوه في الرضاعة، والدم الذي يجري في عروقهما واحد:

«لقد قتلت امك وامي يا أخنوخن، ورحت تحتمي من جريمتك بجمجمتها. ما أشقاك يا أخنوخن! ما أشقاك يا أخنوخن!» (ص٩٨).

أخنوخن، الكثير العثرات، الكثير النسيان، «وقف على قدميه. ترنح سقط على الارض» (ص٩٨). لم يشأ أهل الخفاء ان يعاقبوه، او يقرروا له الطريقة التي يعاقب بها نفسه. أرادوا له أن يظلّ وحيداً. لم يتدخلوا في حياته او موته. حاول اخنوخن ان يحرر روحه من العار، من الاحساس بالذل. ولم ينتبه إلى المصير الذي يدخره له الخفاء. أحاط لثامه برقبته، ولم يلحظ ان طرف اللثام الآخر تعلق بنتوء بارز في الصخرة. وحين «قفز من القمة، لم يسقط الي الأرض. القدر الذي حول اللثام، في رمشة، الى فخ، تلقفه قبل ان يبلغ السفح» (ص٩٩). هكذا بقي أخنوخن معلقاً بين السماء والارض، مطروداً من فردوس الاسلاف، ترفضه القمة. وينكره الحضيض. ولعله في تلك اللحظة التي انطبعت فيها علي مقلتيه بسمة «الغموض الذي نطقت به مقلتا الام المشدودة الي الفخ، المعلقة من رجليها الخلفيتين إلى الجبل»، في تلك اللحظة فقط، أدرك ان الفخ الذي أعدّه للودّان في الظاهر، كان الفخ الذي أعدّه لنفسه في الخفاء.

في جراب السرج كي تؤنسه في وحدته» (ص٩٣). لكنّ الطبيعة، ومعها أهل الخفاء، لن ترضي بهذا الانتهاك الصريح المتكرر للناموس. لذلك سلطت عليه السيل (نفس السيل القديم الذي وصفه امرؤ القيس بأنه يقتلع جلاميد الصخور، ويرميها من الأعالي). باغته السيل، وهو في وادي أميهرو. فجرفه، وهو يحتضن السرج الذي يخفي فيه الجمجمة. وطوّح به بعيداً. لم يترك له فرصة للتشبث بشيء كلّما أمسك بشيء أفلت منه. حتى جاءته الفرصة أخيراً في شجرة كبيرة. التفّ عليها كالثعبان. وفي الصباح اكتشف ان شجرة الخلاص كانت طلحة، الشجرة نفسها التي صنع منها الفخ. هذه الطلحة أعادت له الحياة، ولكنها سرقت منه تميمة الحياة.

صمّم على استرداد الجمجمة، وتابع مجري السيل. غير ان جهوده انتهت بلا طائل. وعندما يئس زاره الجنيّ الجلاد. هذه المرّة لم يضربْه ولم يبطش به. بل اكتفي بأن صارحه بأنه قتل امه حين قتل الشاة. لقد أرادت ان ترضعه، حين طلب منها الحليب، واذْ لم يتحْ لها الموت مجالاً لرضاعته لم يتح لها الموت مجالاً لرضاعتك. عادت له بصوره أنثى الودان قال له أيضا أنه أخوه في الرضاعة، والدم الذي يجري في عروقهما واحد:

«لقد قتلت امك وامي يا أخنوخن، ورحت تحتمي من جريمتك بجمجمتها. ما أشقاك يا أخنوخن! ما أشقاك يا أخنوخن!» (ص٩٨). أخنوخن، الكثير العثرات، الكثير النسيان، «وقف على قدميه. ترنح سقط على الارض» (ص٩٨). لم يشأ أهل الخفاء ان يعاقبوه، او يقرروا له الطريقة التي يعاقب بها نفسه. أرادوا له أن يظلّ وحيداً. لم يتدخلوا في حياته او موته. حاول اخنوخن ان يحرر روحه من العار، من الاحساس بالذل. ولم ينتبه إلى المصير الذي يدخره له الخفاء. أحاط لثامه برقبته، ولم يلحظ ان طرف اللثام الآخر تعلق بنتوء بارز في الصخرة. وحين «قفز من القمة، لم يسقط الي الأرض. القدر الذي حول اللثام، في رمشة، الى فخ، تلقفه قبل ان يبلغ السفح» (ص٩٩). هكذا بقي أخنوخن معلقاً بين السماء والارض، مطروداً من فردوس الاسلاف، ترفضه القمة. وينكره الحضيض. ولعله في تلك اللحظة التي انطبعت فيها علي مقلتيه بسمة «الغموض الذي نطقت به مقلتا الام المشدودة الي الفخ، المعلقة من رجليها الخلفيتين إلى الجبل»، في تلك اللحظة فقط، أدرك ان الفخ الذي أعدّه للودّان في الظاهر، كان الفخ الذي أعدّه لنفسه في الخفاء.

المراجــع:

(١) ابراهيم الكوني ديوان النثر البري، تاسيلي ودار التنوير، بيروت، ١٩٩١

(٢) ابراهيم الكونـي: وطن الرؤى السـمـاوية، ط٢، الدار الجماهيريه للنشر والتوزيع، ليبيا، ١٩٩٨

(٣) باحث عراقي.

(٣) انظر مـقالة: مكونات المخـيال الصحـراوي، لكاتب السطور.

(٤) عبـد الفتاح كيليطو: لسـان آدم، دار توبقال، ١٩٩٥، ص٥٠ .

(٥) انظر : السحرة ١/ ٤٩٠ .

(٦) ليفي – شتراوس: النظر، السـمع، القراءة دار الطليعة، ١٩٩٤، ص١٢٣ .

(٧) غيلبرث دوران: الانثروبولوجيا، ص ٢٣٦

(٨) المسعودي: مروج الذهب ٢/ ٢١٣ .

(٩) دوران: الانثروبولوجيا ص ١١٩ .

التاريخ الاجتماعي العربي من خلال

الحركات والآراء الإصلاحية الحديثة والمعاصرة

علي حسين مفتاح(*)

مقدمة:

إن جوهر التاريخ.. هو التاريخ الاجتماعي الذي يختص بأنماط المجتمعات الإنسانية، إذ أن الحياة الاجتماعية لشعب من الشعوب هي النافذة والمدخل للتعرف والاطلاع والدراسة للظروف المعيشية لأي من المجتمعات البشرية. والتاريخ الاجتماعي العربي الحديث والمعاصر، موضوع هذا البحث تتمثل فيه حالة الصراع الحضاري الطويل الممتد عبر قرون تخللها صراع وتحديات فرضت على الأمة العربية إلا أنها خرجت منها دو أن تفني أو تمسخ هويتها الحضارية أو تطمس معالمها الثقافية والقومية. في عصور الظلم والقهر والإستبداد، تلك التي حكم خلالها حكام وسلاطين وملوك (غير عرب).. حيث كانت نظم حكمهم وإدارتهم مختلفة عن تقاليد وعقائد العرب وجوهر الدين الإسلامي الذي تدين به أمة العرب.. ظهرت الآراء والحركات الإصلاحية والتنويرية التي قادت المجتمعات والشعوب العربية إلى طريق الخلاص من التبعية السياسية والاقتصادية ذات الآثار السلبية على الحياة الاجتماعية السائدة في تلك المجتمعات، ومن خلال التعرف على معالم المجتمع العربي والوقوف على الجانب الاجتماعي في تلك الحركات الإصلاحية والآراء التنويرية التي نشطت آنذاك يمكن الوقوف على معالم التاريخ الاجتماعي العربي الحديث والمعاصر.

معالم المجتمع العربي قبل إتصاله بالحضارة الحديثة:

عاش الوطن العربي في عزلة تامة عن العالم وعلى الأخصّ في الفترة التي سبقت دخول العرب إلى الحضارة الحديثة والمعاصرة في فترة منتصف القرن التاسع عشر وذلك للأسباب التالية:

* (العزلة المكانية) والتي صاحبتها (عزلة فكرية) انعكست على نفسية الفرد العربي، فقد عاش ذلك الفرد في محيط ضيق فرض عليه نوعاً من الكآبة والقناعة وعدم الرغبة في أي تجديد أو تغيير، فقد خضع الفرد العربي قبل أن يدخل إلى مسرح الحضارة الحديثة لظروف شاذة جعلت منه كمية مهملة وقد ساعد على وجود هذا اللون من السلوك غير الطبيعي سيطرة النفوذ الأجنبي خلال فترة الحكم العثماني الذي شجع هو الآخر كل مامن شأنه نشر التأخر فكراً وواقعاً حتى يحتفظ بولاء الملايين من العرب للسلطة العثمانية، يقول السيد فولني (Volney) بعد أن وصل مصر وأقام

(*) باحث قطري وسفير سابق.

التاريخ الاجتماعي العربي من خلال

الحركات والآراء الإصلاحية الحديثة والمعاصرة

علي حسين مفتاح(*)

مقدمة:

إن جوهر التاريخ.. هو التاريخ الاجتماعي الذي يختص بأنماط المجتمعات الإنسانية، إذ أن الحياة الاجتماعية لشعب من الشعوب هي النافذة والمدخل للتعرف والاطلاع والدراسة للظروف المعيشية لأي من المجتمعات البشرية. والتاريخ الاجتماعي العربي الحديث والمعاصر، موضوع هذا البحث تتمثل فيه حالة الصراع الحضاري الطويل الممتد عبر قرون تخللها صراع وتحديات فرضت على الأمة العربية إلا أنها خرجت منها دو أن تفني أو تمسخ هويتها الحضارية أو تطمس معالمها الثقافية والقومية. في عصور الظلم والقهر والإستبداد، تلك التي حكم خلالها حكام وسلاطين وملوك (غير عرب).. حيث كانت نظم حكمهم وإدارتهم مختلفة عن تقاليد وعقائد العرب وجوهر الدين الإسلامي الذي تدين به أمة العرب.. ظهرت الآراء والحركات الإصلاحية والتنويرية التي قادت المجتمعات والشعوب العربية إلى طريق الخلاص من التبعية السياسية والاقتصادية ذات الآثار السلبية على الحياة الاجتماعية السائدة في تلك المجتمعات، ومن خلال التعرف على معالم المجتمع العربي والوقوف على الجانب الاجتماعي في تلك الحركات الإصلاحية والآراء التنويرية التي نشطت آنذاك يمكن الوقوف على معالم التاريخ الاجتماعي العربي الحديث والمعاصر.

معالم المجتمع العربي قبل إتصاله بالحضارة الحديثة:

عاش الوطن العربي في عزلة تامة عن العالم وعلى الأخصّ في الفترة التي سبقت دخول العرب إلى الحضارة الحديثة والمعاصرة في فترة منتصف القرن التاسع عشر وذلك للأسباب التالية:

* (العزلة المكانية) والتي صاحبتها (عزلة فكرية) انعكست على نفسية الفرد العربي، فقد عاش ذلك الفرد في محيط ضيق فرض عليه نوعاً من الكآبة والقناعة وعدم الرغبة في أي تجديد أو تغيير، فقد خضع الفرد العربي قبل أن يدخل إلى مسرح الحضارة الحديثة لظروف شاذة جعلت منه كمية مهملة وقد ساعد على وجود هذا اللون من السلوك غير الطبيعي سيطرة النفوذ الأجنبي خلال فترة الحكم العثماني الذي شجع هو الآخر كل مامن شانه نشر التأخر فكراً وواقعاً حتى يحتفظ بولاء الملايين من العرب للسلطة العثمانية، يقول السيد فولني (Volney) بعد أن وصل مصر وأقام

(*) باحث قطري وسفير سابق.

بها وبالشام نحو أربع سنوات (إن الجهل في هذه البلاد عام وشامل، مثلها في ذلك مثل سائر البلاد التركية ويشمل الجهل كل طبقاتها ويتجلى في كل جوانبها الثقافية، من أدب وعلم وفن، والصناعات فيها في أبسط حالاتها، حتى إذا فسدت ساعتك لم تجد من يصلحها إلا أن يكون أجنبياً)(١).

* (العزلة الزمانية) بمعنى أن الإنسان العربي في تلك الفترة كان قليل الحاجات بعيداً عن شيء اسمه الطموح أو التقدم، فأهم ما كان يحتاجه قليل من المعرفة تساعده في إشباع حاجاته القصيرة الأجل والقليلة فمبادئ القرآءة والكتابة والعمليات الحسابية البسيطة هي كل ما كان يحتاجه وإذا ماخرج الإنسان العربي علي هذه الحدود البسيطة فإنه يُعّد خارجاً على تقاليد مجتمعه.. فقد اختلت مقاييس النجاح وأخذ المجتمع يرسم الخط بين النجاح في العمل وبين القناعة وهدوء البال وراحة النفس: أي أنه قد نشأ احتقار عظيم لمن يستغل ذكاءه وقابليته في سبيل تحسين مايكسبه مادياً ومايمثله من مركز اجتماعي ووصف هذا اللون من السلوك بأنه جشع ومحاولة للسيطرة على أكبر نصيب من الحياة الدنيا.. فالإنسان القانع بالحياة البسيطة آنذاك هو الإنسان المثالي العاقل.. والجيل التقليدي في الوطن العربي لم يفهم حقيقة وجوده إلامن خلال القضاء والقدر.. فقد تصّور الإنسان العربي نفسه قبل أن يلج باب حضارة القرن العشرين بأنه كائن لاقيمة له بالنسبة لما يحيط به من ظواهر طبيعية.. وبذلك فقد الفرد في الوطن العربي أبرز مميزات الإنسان ألاوهي بناء طبيعة اجتماعية يعد فيها إنسانا واعيا.. إذ خضع الإنسان يومها لنوع من الحياة الجبرية القاسية ساعد علي استمرار ذلك، الحياة الرتيبة التي كانت سائدة.. وقد يتضح مجال الاختلاف بين الفكر العربي وواقعه من جهة وبين الفكر الأوربي وواقعه من جهة أخرى، فيما ظهر من تباين بين الشرق العربي، وبين الغرب الأوروبي في أول صدام للشرق والغرب منذ الحروب الصليبية عندما غزا (نابليون) مصر حيث حدث الصدام الحضاري، الذي نجم عنه النفور من الأوروبيين كما تميز السلوك الفردي والجماعي لدى أبناء الأمة العربية بتردد ممزوج بالخوف والرهبة والشك تجاه كل ماهو جديد (ولم يكن الجمود العلمي والفكري مقتصرين على تركيا وأوساطها العلمية والدينية فحسب، بل كان العالم الإسلامي من شرقه إلى غربه مصابا بالجدب العلمي،وشبه الشلل الفكري فقد أخذه الإعياء والفتور وإستولى عليه النعاس ومات فيه النشاط والتوليد والابتكار في الدين والعلم والأدب والشعر والحكمة، وسيطر الخمول والتقليد والمحاكاة)(٢).

* (قلة الحاجات في المجتمع العربي).. إذ تمثل الحاجات الجديدة المحرك الرئيسي للفرد وللجماعة، وتنقسم إلى حاجات (أساسية) تمثلت بأهمية الإشباع الضروري للجسم الإنساني وحاجات (كمالية) وهي القوة الدافعة للفكر والسلوك الإنسانيين. والحضارة بشكل خاص هي حاجة من الحاجات الكمالية بالنسبة

بها وبالشام نحو أربع سنوات (إن الجهل في هذه البلاد عام وشامل، مثلها في ذلك مثل سائر البلاد التركية ويشمل الجهل كل طبقاتها ويتجلى في كل جوانبها الثقافية، من أدب وعلم وفن، والصناعات فيها في أبسط حالاتها، حتى إذا فسدت ساعتك لم تجد من يصلحها إلا أن يكون أجنبياً[١].

* (العزلة الزمانية) بمعنى أن الإنسان العربي في تلك الفترة كان قليل الحاجات بعيداً عن شيء اسمه الطموح أو التقدم، فأهم ما كان يحتاجه قليل من المعرفة تساعده في إشباع حاجاته القصيرة الأجل والقليلة فمبادئ القرآءة والكتابة والعمليات الحسابية البسيطة هي كل ما كان يحتاجه وإذا ماخرج الإنسان العربي علي هذه الحدود البسيطة فإنه يُعّد خارجاً على تقاليد مجتمعه.. فقد اختلت مقاييس النجاح وأخذ المجتمع يرسم الخط بين النجاح في العمل وبين القناعة وهدوء البال وراحة النفس: أي أنه قد نشأ احتقار عظيم لمن يستغل ذكاءه وقابليته في سبيل تحسين مايكسبه مادياً ومايمثله من مركز اجتماعي ووصف هذا اللون من السلوك بأنه جشع ومحاولة للسيطرة على أكبر نصيب من الحياة الدنيا.. فالإنسان القانع بالحياة البسيطة آنذاك هو الإنسان المثالي العاقل.. والجيل التقليدي في الوطن العربي لم يفهم حقيقة وجوده إلامن خلال القضاء والقدر.. فقد تصّور الإنسان العربي نفسه قبل أن يلج باب حضارة القرن العشرين بأنه كائن لاقيمة له بالنسبة لما يحيط به من ظواهر طبيعية.. وبذلك فقد الفرد في الوطن العربي أبرز مميزات الإنسان ألاوهي بناء طبيعة اجتماعية يعد فيها إنسانا واعيا.. إذ خضع الإنسان يومها لنوع من الحياة الجبرية القاسية ساعد علي استمرار ذلك، الحياة الرتيبة التي كانت سائدة.. وقد يتضح مجال الاختلاف بين الفكر العربي وواقعه من جهة وبين الفكر الأوربي وواقعه من جهة أخرى، فيما ظهر من تباين بين الشرق العربي، وبين الغرب الأوروبي في أول صدام للشرق والغرب منذ الحروب الصليبية عندما غزا (نابليون) مصر حيث حدث الصدام الحضاري، الذي نجم عنه النفور من الأوروبيين كما تميز السلوك الفردي والجماعي لدى أبناء الأمة العربية بتردد ممزوج بالخوف والرهبة والشك تجاه كل ماهو جديد (ولم يكن الجمود العلمي والفكري مقتصرين على تركيا وأوساطها العلمية والدينية فحسب، بل كان العالم الإسلامي من شرقه إلى غربه مصابا بالجدب العلمي،وشبه الشلل الفكري فقد أخذه الإعياء والفتور وإستولى عليه النعاس ومات فيه النشاط والتوليد والابتكار في الدين والعلم والأدب والشعر والحكمة، وسيطر الخمول والتقليد والمحاكاة[٢].

* (قلة الحاجات في المجتمع العربي).. إذ تمثل الحاجات الجديدة المحرك الرئيسي للفرد وللجماعة، وتنقسم إلى حاجات (أساسية) تمثلت بأهمية الإشباع الضروري للجسم الإنساني وحاجات (كمالية) وهي القوة الدافعة للفكر والسلوك الإنسانيين. والحضارة بشكل خاص هي حاجة من الحاجات الكمالية بالنسبة

للفرد وقد تصبح ملحة عندما يعم الأمر المجموع وتبدأ بالتفاعل مع التاريخ، فالحضارة في واقعها عملية معقدة تبدأ في الظهور على مسرح الحياة الفكرية بعدأن يقطع المجتمع طريقا طويلا من الفهم والتجربة والخبرة وبعد أن يرتفع فوق الحاجات الضرورية التي لايعكس إشباعها سوى راحة نفسية مؤقته.. والفرد العربي في تلك الحقبة من التاريخ تميز بقلة الحاجات وحتى الضرورية منها. بحيث انقلب الكسل الجسمي إلي استرخاء عقلي، وإلى بطء في التفكير وحذر في العلاقات الاجتماعية.. وأنتقلت تلك المصاعب الناجمة عن البطء والبلادة في إشباع الحاجات الضرورية إلى فراغ نفسي كبير تدور فيه أفكار تتعلق بالجوع والقناعة والحسد والحذر والنقد والريبة والشك.. (وعاش العالم الإسلامي في عزلة سياسية وعلمية مخيفة، فلاصلة بينه وبين شعوب الأرض إلا من خلال المشاكل السياسية فركنت بذلك حياته العلمية وانتهت إلى ترديد كتب وعبارات الأقدمين والمجتهد هو من يفهمها)[٣].

* نوع الحياة التي يحياها الفرد العربي، فالزراعة حياته ومصدر رزقه وثروته الرئيسية، الأرض التي تعتمد على المناخ وتقلبات الجو.. وهي أمور غير مأمونة ويصعب السيطرة عليها.. لذلك نشأ الفرد العربي تحت رحمة ما يسمى بالطبيعة، وهناك واقع فكري يرى أن الطبيعة والفرد الإنساني يعيشان وفق قوانين تحكم التوازن بينهما.. فإذا قل السكان عم الخصب ووفر المحصول..

وعند زيادة الكثافة السكانية وتصاحبها مع الجفاف وقلة الحاصلات فإن ذلك يؤدي إلى صعوبة تجهيز أو توفير الغذاء للعدد الوفير من السكان.. وربما يؤدي ذلك أيضا إلى حدوث المجاعات وإنتشار المرض وتفشي الموت، ليعود التوازن بين الإنسان والطبيعة.. وهذه النظرة أكد عليها علماء الإنثروبولوجيا (علماء الإنسان) في تفسير بساطة الأدوات المستخدمة في فلاحة الأرض وتلك النظم العفوية المتبعة في معيشة السكان في المجتمعات المتخلفة والتي تهدف للمحافظة على التوازن بين الإنسان والطبيعة.. وبناء على ذلك فقد تعرض البناء الحضاري لبطء شديد في الوطن العربي.. إذ أن الفرق بين المجتمعات التي تستهلك وقتها كله في توفير الحاجات الضرورية (المجتمعات الزراعية البدائية) وبين (مجتمعات العالم الصناعية) حيث يتم إشباع حاجات الأفراد بأقصر وقت ممكن وبأقل جهد ممكن بحيث يؤدي إلى حصول الفرد في المجتمع الصناعي على زيادة واضحة من الوقت الفائض لينتفع بها في بناء حضارته وإضافة أبعاد جديدة لما عنده من فكر وتجربة عن طريق الاختراع أو الاكتشاف. وقد خضع الإنسان العربي للطبيعة والزراعة بشكل خاص وتلونت حياته بأسلوب العمل في الأرض ولم يبق له وقت للتفكير أو زيادة حصيلته من المعرفة.. وساد المجتمع العربي ركود عقلي رهيب بحيث اقتصرت العلوم على بعض الجوانب التقليدية.. وأصبح رجل العلم من أفقر أفراد المجتمع واختزلت عملية التعليم

للفرد وقد تصبح ملحة عندما يعم الأمر المجموع وتبدأ بالتفاعل مع التاريخ، فالحضارة في واقعها عملية معقدة تبدأ في الظهور على مسرح الحياة الفكرية بعدأن يقطع المجتمع طريقا طويلا من الفهم والتجربة والخبرة وبعد أن يرتفع فوق الحاجات الضرورية التي لايعكس إشباعها سوى راحة نفسية مؤقته.. والفرد العربي في تلك الحقبة من التاريخ تميز بقلة الحاجات وحتى الضرورية منها. بحيث انقلب الكسل الجسمي إلي استرخاء عقلي، وإلى بطء في التفكير وحذر في العلاقات الاجتماعية.. وأنتقلت تلك المصاعب الناجمة عن البطء والبلادة في إشباع الحاجات الضرورية إلى فراغ نفسي كبير تدور فيه أفكار تتعلق بالجوع والقناعة والحسد والحذر والنقد والريبة والشك.. (وعاش العالم الإسلامي في عزلة سياسية وعلمية مخيفة، فلاصلة بينه وبين شعوب الأرض إلا من خلال المشاكل السياسية فركنت بذلك حياته العلمية وانتهت إلى ترديد كتب وعبارات الأقدمين والمجتهد هو من يفهمها)[٣].

* نوع الحياة التي يحياها الفرد العربي، فالزراعة حياته ومصدر رزقه وثروته الرئيسية، الأرض التي تعتمد على المناخ وتقلبات الجو.. وهي أمور غير مأمونة ويصعب السيطرة عليها.. لذلك نشأ الفرد العربي تحت رحمة ما يسمى بالطبيعة، وهناك واقع فكري يرى أن الطبيعة والفرد الإنساني يعيشان وفق قوانين تحكم التوازن بينهما.. فإذا قل السكان عم الخصب ووفر المحصول.. وعند زيادة الكثافة السكانية وتصاحبها مع الجفاف وقلة الحاصلات فإن ذلك يؤدي إلى صعوبة تجهيز أو توفير الغذاء للعدد الوفير من السكان.. وربما يؤدي ذلك أيضا إلى حدوث المجاعات وإنتشار المرض وتفشي الموت، ليعود التوازن بين الإنسان والطبيعة.. وهذه النظرة أكد عليها علماء الإنثروبولوجيا (علماء الإنسان) في تفسير بساطة الأدوات المستخدمة في فلاحة الأرض وتلك النظم العفوية المتبعة في معيشة السكان في المجتمعات المتخلفة والتي تهدف للمحافظة على التوازن بين الإنسان والطبيعة.. وبناء على ذلك فقد تعرض البناء الحضاري لبطء شديد في الوطن العربي.. إذ أن الفرق بين المجتمعات التي تستهلك وقتها كله في توفير الحاجات الضرورية (المجتمعات الزراعية البدائية) وبين (مجتمعات العالم الصناعية) حيث يتم إشباع حاجات الأفراد بأقصر وقت ممكن وبأقل جهد ممكن بحيث يؤدي إلى حصول الفرد في المجتمع الصناعي على زيادة واضحة من الوقت الفائض لينتفع بها في بناء حضارته وإضافة أبعاد جديدة لما عنده من فكر وتجربة عن طريق الاختراع أو الاكتشاف. وقد خضع الإنسان العربي للطبيعة والزراعة بشكل خاص وتلونت حياته بأسلوب العمل في الأرض ولم يبق له وقت للتفكير أو زيادة حصيلته من المعرفة.. وساد المجتمع العربي ركود عقلي رهيب بحيث اقتصرت العلوم على بعض الجوانب التقليدية.. وأصبح رجل العلم من أفقر أفراد المجتمع واختزلت عملية التعليم

ومايتصل بها في نقل العلوم والمعارف علي حلقات هزيلة للدرس عن طريق الإعادة والشرح. وانزوت الثقافة في دور قليلة، احتكرتها حفنة من الأسر التي تمكنت من الجمع بين العلم والمال والنفوذ الاجتماعي فقد ندر أن يكون بين عامة الناس من يستطيع أن يكتب ويقرأ، وهذا أدّى بدوره إلى اعتمادهم على ذكائهم المحدود وقدرتهم على الحفظ والذاكرة الأمر الذى نتج عنه تأخر بعملية التفكير بوجه عام.. وقد انعكس كل ذلك على معاملات الناس العادية والتجارية والاجتماعية.. فكان البطء في التعامل التجاري وإنعدام الثقة في السوق وعدم وجود مصارف يعتمد عليها.. كما أنّ القضاء لم يكن بأفضل من روابط العرف والتقاليد(٤). (وأصبح العلم مع الزمن احتكاراً لأسر معينة، وغدت طبقة العلماء طبقة اجتماعية ذات امتيازات خاصة واتخذت موقفا صلبا ضد كل تجديد في عالم الفكر، فقد قاموا بإدخال المطابع إلى الدولة، وطباعة الكتب الدينية الاسمية ولما منح إبراهيم المتفرقة المجري الأصل رخصة لتأمين أول مطبعة في استانبول في النصف الأول من القرن الثامن عشر نصت (الفتوى) على حقه في طباعة المعاجم والكتب العلمية والتاريخية فقط)(٥).

* ظهور النزاعات المحلية والطائفية التي تغذيها الدوافع الإقليمية.. وضعف الشعور القومي كقوة تربط بين أجزاء الوطن العربي، وهذا ناجم عن عدة عوامل سلبية تراكمت بفعل عوامل تاريخية أبرزها الخضوع للسيطرة الأجنبية والتي بدورها أنتجت عدة سمات تمثلت في:

أ- الإيمان بالأهداف الصغيرة والمتوسطة والتركيز على الفردية واعتبار الأنانية من ضروب العمل العقلي الناجح والابتعاد عن العمل مع الجماعةفي سبيل الجميع وسرعة الحكم على الأمور بشكل يتراوح بين القبول التام وبين الرفض التام وعدم الاهتمام بالعلم والمنهج العلمي في التعرف على الظواهر الطبيعية والاجتماعية.. وقد انعكس هذا التناقض والتأخر في المجتمع العربي على المدن القائمة، إذ خلت معظمها من أبسط مستلزمات الخدمات العامة مثل أجهزة النظافة العامة وخطط إيصال مياه الشرب النقية إلى حيث ينتفع بها عامة الناس وغيرها، وتقارب البيوت وتكدسها والأزقة الضيقة، وانتشار مظاهر الفقر الاجتماعي والاقتصادي لتردي الأوضاع الإقتصادية وظهور الكثير من الخرافات التى سيطرت على الفكر والحياة فى الوطن العربي. وقد شهد محيط العلاقات الاجتماعية في تلك الفترة الحضارية العديد من مظاهر الركود والتفكك والعبث فقد كان مفهوم التربية قائماً على السيطرة التامة من قبل الوالدين على أبنائهم منذ فترة الولادة حتى ساعة الوفاة والخروج عن ذلك يعتبر خروجاً عن القيم والتقاليد مما أدى إلى كبت الكثير من الطاقات لدى الناشئة وحرمانهم، كما حرمت المجتمع مع جهدهم.. إضافة إلى نشوء الأفكار الخاطئة عن المشابهة الكلية بين جيل الأبناء وجيل الآباء.. فكلما كان الشبه قريباً بين الإبن وأبيه كلما زادت قيمة الابن في نظر المجتمع.

ومايتصل بها في نقل العلوم والمعارف علي حلقات هزيلة للدرس عن طريق الإعادة والشرح. وانزوت الثقافة في دور قليلة، احتكرتها حفنة من الأسر التي تمكنت من الجمع بين العلم والمال والنفوذ الاجتماعي فقد ندر أن يكون بين عامة الناس من يستطيع أن يكتب ويقرأ، وهذا أدّى بدوره إلى اعتمادهم على ذكائهم المحدود وقدرتهم على الحفظ والذاكرة الأمر الذى نتج عنه تأخر بعملية التفكير بوجه عام.. وقد انعكس كل ذلك على معاملات الناس العادية والتجارية والاجتماعية.. فكان البطء في التعامل التجاري وإنعدام الثقة في السوق وعدم وجود مصارف يعتمد عليها.. كما أنّ القضاء لم يكن بأفضل من روابط العرف والتقاليد(٤). (وأصبح العلم مع الزمن احتكاراً لأسر معينة، وغدت طبقة العلماء طبقة اجتماعية ذات امتيازات خاصة واتخذت موقفا صلبا ضد كل تجديد في عالم الفكر، فقد قاموا بإدخال المطابع إلى الدولة، وطباعة الكتب الدينية الاسمية ولما منح إبراهيم المتفرقة المجري الأصل رخصة لتأمين أول مطبعة في استانبول في النصف الأول من القرن الثامن عشر نصت (الفتوى) على حقه في طباعة المعاجم والكتب العلمية والتاريخية فقط)(٥).

* ظهور النزاعات المحلية والطائفية التي تغذيها الدوافع الإقليمية.. وضعف الشعور القومي كقوة تربط بين أجزاء الوطن العربي، وهذا ناجم عن عدة عوامل سلبية تراكمت بفعل عوامل تاريخية أبرزها الخضوع للسيطرة الأجنبية والتي بدورها أنتجت عدة سمات تمثلت في:

أ- الإيمان بالأهداف الصغيرة والمتوسطة والتركيز على الفردية واعتبار الأنانية من ضروب العمل العقلي الناجح والابتعاد عن العمل مع الجماعةفي سبيل الجميع وسرعة الحكم على الأمور بشكل يتراوح بين القبول التام وبين الرفض التام وعدم الاهتمام بالعلم والمنهج العلمي في التعرف على الظواهر الطبيعية والاجتماعية.. وقد انعكس هذا التناقض والتأخر في المجتمع العربي على المدن القائمة، إذ خلت معظمها من أبسط مستلزمات الخدمات العامة مثل أجهزة النظافة العامة وخطط إيصال مياه الشرب النقية إلى حيث ينتفع بها عامة الناس وغيرها، وتقارب البيوت وتكدسها والأزقة الضيقة، وانتشار مظاهر الفقر الاجتماعي والاقتصادي لتردي الأوضاع الإقتصادية وظهور الكثير من الخرافات التى سيطرت على الفكر والحياة فى الوطن العربي. وقد شهد محيط العلاقات الاجتماعية في تلك الفترة الحضارية العديد من مظاهر الركود والتفكك والعبث فقد كان مفهوم التربية قائماً على السيطرة التامة من قبل الوالدين على أبنائهم منذ فترة الولادة حتى ساعة الوفاة والخروج عن ذلك يعتبر خروجاً عن القيم والتقاليد مما أدى إلى كبت الكثير من الطاقات لدى الناشئة وحرمانهم، كما حرمت المجتمع مع جهدهم.. إضافة إلى نشوء الأفكار الخاطئة عن المشابهة الكلية بين جيل الأبناء وجيل الآباء.. فكلما كان الشبه قريباً بين الإبن وأبيه كلما زادت قيمة الابن في نظر المجتمع.

ب- تردي المستوى والوعي العلميين ونقص الأيدي العاملة الخبيرة والمدربة وعدم فهم العمل كقوة لبناء المجتمع وعلى الأخص الجوانب التي تحتاج إلى كد متواصل في سبيل نجاح العملية الإنتاجية بمراحلها المختلفة من صناعة وتوزيع وإستهلاك بجانب قلة مجالات العمل[٦]. (فالحكومة المصرية مثلا نراها - إذا ذاك - تخشى تعليم الرياضيات والطبيعة، فتستفتي شيخ الأزهر الشيخ محمد الأنبابي (هل يجوز تعليم المسلمين العلوم الرياضية كالهندسة والحساب والهيئة والطبيعات وتركيب الأجزاء - الكيمياء - وغيرها من سائر المعارف؟ فيجيب الشيخ في حذر: إن ذلك يجوز مع بيان النفع من تعلمها): وكأن هذه العلوم لم يكن للمسلمين عهد بها ولم يكونوا من مخترعيها وذوي التفوق فيها[٧]).

أهم الحركات والآراء الإصلاحية الحديثة:

نتيجة لوقوع البلاد العربية منذ القرن السادس عشر تحت السيطرة العثمانية التي فرضت عليها نظاماً إدرايًا لم يكن بالمستوى الذي يكفل لأهل البلاد الأمن والطمأنينة ساءت أحوالها نتيجة لذلك مما أدى مع إطلالة القرن الثامن عشر إلى ظهور كثير من التيارات الفكرية والسياسية والدينية العازمة إلى تطوير ونهضة المجتمع العربي، وإزالة مظاهر الغبن الذي كان يعانيه من جراء ممارسات السلطة العثمانية. ومع إختلاف توجهات التيارات الثلاث - الفكرية والسياسية والدينية - غير أنها تمكنت بصورة أو بأخرى من إحداث المردود المطلوب فى النهضة المجتمعية العربية.. بل لازال بعضها له تأثيره الواضح على الكيانات السياسية والاجتماعية القائمة حتى يومنا هذا.

وبوجه عام.. فالخلافة العثمانية في مرحلة شيخوختها وظهور عوامل الضعف والتدهور في مختلف مجالات الحياة العامة فيها، قد أضعف السلاطين والحكام وزاد من تسلط وزراء الدولة وقيادات الجيش الانكشاري عليهم.. والاستبداد بأمور الدولة وكافة مراكز الخلافة وأقاليمها المتعددة.. كما أدى إلى تفشي الظلم وضاقت موارد الرزق وأهمل العلم وتفشى الجهل وتدهورت الحالة الأمنية وساءت الأحوال وتفشى السلب والنهب وقطع الطريق وتوافرت بالتالي أسباب الخروج عن الخلافة العثمانية.. تلك الدولة (المريضة) التي باتت على مشارف نهايتها والتي جعلتها تخسر أعظم فرصة تاريخية أتيحت لأمة من الأم في التاريخ الإسلامي الحديث.

أ- الدعوة الوهابية (شبه الجزيرة العربية):

تسمت هذه الحركة باسم (الوهابية) نسبة إلى مؤسسها الشيخ محمد بن عبد الوهاب - رحمة الله - وكانت هذه التسمية مطعناً لخصوم الحركة فاتهموها بأنها مذهب خاص أو أنها ترفض المذاهب الأربعة وتعاديها. وقد تسمت الحركة الوهابية خلال تاريخها بأسماء كثيرة (كالموحدين، والأخوان، والحنابلة) وفي عصرنا يسمون بـ(السلفيين)[٨]. تمثلت الظروف المجتمعية التي أدت إلى ظهور دعوة الإصلاح الديني والإجتماعي على يد (محمد بن عبد الوهاب) في أن المجتمع في (نجد) بشبه

ب- تردي المستوى والوعي العلميين ونقص الأيدي العاملة الخبيرة والمدربة وعدم فهم العمل كقوة لبناء المجتمع وعلى الأخص الجوانب التي تحتاج إلى كد متواصل في سبيل نجاح العملية الإنتاجية بمراحلها المختلفة من صناعة وتوزيع وإستهلاك بجانب قلة مجالات العمل[٦]. (فالحكومة المصرية مثلا نراها - إذا ذاك - تخشى تعليم الرياضيات والطبيعة، فتستفتي شيخ الأزهر الشيخ محمد الأنبابي (هل يجوز تعليم المسلمين العلوم الرياضية كالهندسة والحساب والهيئة والطبيعات وتركيب الأجزاء - الكيمياء - وغيرها من سائر المعارف؟ فيجيب الشيخ في حذر: إن ذلك يجوز مع بيان النفع من تعلمها): وكأن هذه العلوم لم يكن للمسلمين عهد بها ولم يكونوا من مخترعيها وذوي التفوق فيها[٧]).

أهم الحركات والآراء الإصلاحية الحديثة:

نتيجة لوقوع البلاد العربية منذ القرن السادس عشر تحت السيطرة العثمانية التي فرضت عليها نظاماً إدرايًا لم يكن بالمستوى الذي يكفل لأهل البلاد الأمن والطمأنينة ساءت أحوالها نتيجة لذلك مما أدى مع إطلالة القرن الثامن عشر إلى ظهور كثير من التيارات الفكرية والسياسية والدينية العازمة إلى تطوير ونهضة المجتمع العربي، وإزالة مظاهر الغبن الذي كان يعانيه من جراء ممارسات السلطة العثمانية. ومع إختلاف توجهات التيارات الثلاث - الفكرية والسياسية والدينية - غير أنها تمكنت بصورة أو بأخرى من إحداث المردود المطلوب فى النهضة المجتمعية العربية.. بل لازال بعضها له تأثيره الواضح على الكيانات السياسية والاجتماعية القائمة حتى يومنا هذا.

وبوجه عام.. فالخلافة العثمانية في مرحلة شيخوختها وظهور عوامل الضعف والتدهور في مختلف مجالات الحياة العامة فيها، قد أضعف السلاطين والحكام وزاد من تسلط وزراء الدولة وقيادات الجيش الانكشاري عليهم.. والاستبداد بأمور الدولة وكافة مراكز الخلافة وأقاليمها المتعددة.. كما أدى إلى تفشي الظلم وضاقت موارد الرزق وأهمل العلم وتفشى الجهل وتدهورت الحالة الأمنية وساءت الأحوال وتفشى السلب والنهب وقطع الطريق وتوافرت بالتالي أسباب الخروج عن الخلافة العثمانية.. تلك الدولة (المريضة) التي باتت على مشارف نهايتها والتي جعلتها تخسر أعظم فرصة تاريخية أتيحت لأمة من الأم في التاريخ الإسلامي الحديث.

أ- الدعوة الوهابية (شبه الجزيرة العربية):

تسمت هذه الحركة باسم (الوهابية) نسبة إلى مؤسسها الشيخ محمد بن عبد الوهاب - رحمة الله - وكانت هذه التسمية مطعناً لخصوم الحركة فاتهموها بأنها مذهب خاص أو أنها ترفض المذاهب الأربعة وتعاديها. وقد تسمت الحركة الوهابية خلال تاريخها بأسماء كثيرة (كالموحدين، والأخوان، والحنابلة) وفي عصرنا يسمون بـ(السلفيين)[٨]. تمثلت الظروف المجتمعية التي أدت إلى ظهور دعوة الإصلاح الديني والإجتماعي على يد (محمد بن عبد الوهاب) في أن المجتمع في (نجد) بشبه

الجزيرة العربية كان مجتمعاً قبلياً، فالفرد الذي يستطيع عن طريق القوة وحدها أن يسيطر على منطقة يصبح أميرها والسيد المطاع فيها، فقد كان الغزو سبيلا للاستيلاء وسبيلاً رحباً أيضاً إلي الرزق والثراء، ورغم حب أهل (نجد) للتجارة، إلا أنه لعوامل فقدان الأمن وانتشار السلب والنهب فقد فقدت التجارة أهميتها. أما الحالة الدينية قبل ظهور المصلح محمد بن عبد الوهاب، فقد أصبح الناس يقدسون الأولياء ويحجّون إلى قبورهم ويقدمون لهم النذور ويستشفعون بهم لجلب منفعة أو لدفع ضرر أو شر، وقد أصبحت هذه الأمور عقيدة في حياتهم إلى جانب العديد من الخرافات التي أبعدت الناس عن تعاليم الدين الصحيح(٩).

ومن مبادئ وأهداف الدعوة الوهابية: الدعوة إلى التوحيد، حيث نادت بمحاربة الشفاعة المبتدعة (أي الاستعانة بالأولياء الصالحين) كما نادت بمنع ما كان يقوم به العامة أثناء زيارة القبور باعتبار أن ذلك من أمور الشرك ونواقص التوحيد وقامت الوهابية بهدم القبور والمشاهد وتسويتها ودعت إلى الجهاد المشروع ضد كل من يقوم بأفعال شركية تتناقض مع دعوة التوحيد معلنة أن من خالفها حُلّ ماله ودمه.. وقد ساهمت الدعوة الوهابية بدور أساسي في قيام الكيان السياسي للمملكة بتوحيد بلاد نجد في عهد الأمير عبد العزيز بن محمد بن سعود عام ١٧٨٦م.. وإنهاء السيادة العثمانية على الحجاز.. وهي دعوة سنية سلفية يؤمن أصحابها بمذهب أهل السنة والجماعة ويسيرون على طريق السلف الصلح، وهي أول حركة إصلاحية سلفية في العصر الحديث وقد مثلت بزوغ وعي عربي في نطاق الإسلام وساعدت في إختفاء الأفكار القبلية الضيقة في شبه الجزيرة العربية(١٠).

ب- الحركة السنوسية (ليبيا):

أسسها محمد بن علي السنوسي (١٧٨٧ - ١٨٥٩م) وقد واجه بها تحديات الاستعمار الأوربي ممثلا بإيطاليا في (ليبيا) وفرنسا (بالجزائر) وبقايا السلطة العثمانية البالية، وطرح (المرابطة) أي المجاهدون في سبيل الله فكرة (الزاوية) وهي نموذج جديد للرباط القديم والتي كانت نموذجا للمجتمع الجديد والإنسان الذي أراده. ومن طرابلس (ليبيا) ساهم السنوسي في ثورات الجزائر) المقاومة للإستعمار الفرنسي، كما أسّس العديد من (الزوايا) لنشر طريقته ودعوته بـ(ليبيا والحجاز واليمن). وقد بلغت (١٨٨) مائة وثمان وثمانين زاوية شملت (ليبيا وشبه الجزيرة العربية ومصر والسودان وتونس).. تعتبر (الزاوية) مؤسسة حكومية نموذجا للمجتمع الجديد الموعود، ففيها المسجد ومنازل لقائدها وللوكيل وللشيخ وبيوت للضيوف وعابري السبيل وللفقراء وللخدم ومخازن للمؤن وإصطبل ومتجر وفرن وسوق وتحيط بهذه المباني العامة المساكن الخاصة بالقبائل التي تقوم الزاوية في منطقتهم. وللزاوية أرض زراعية خاصة بها وآبار جوفية وصهاريج لحفظ المياه.. وتزرع جماعياً بلا أجر ومحصولها ينفق على احتياجات فقرائها وضيوفها (غذاءً وكساءً وتعليماً وزواجاً

الجزيرة العربية كان مجتمعاً قبلياً، فالفرد الذي يستطيع عن طريق القوة وحدها أن يسيطر على منطقة يصبح أميرها والسيد المطاع فيها، فقد كان الغزو سبيلا للاستيلاء وسبيلاً رحباً أيضاً إلي الرزق والثراء، ورغم حب أهل (نجد) للتجارة، إلا أنه لعوامل فقدان الأمن وانتشار السلب والنهب فقد فقدت التجارة أهميتها. أما الحالة الدينية قبل ظهور المصلح محمد بن عبد الوهاب، فقد أصبح الناس يقدسون الأولياء ويحجّون إلى قبورهم ويقدمون لهم النذور ويستشفعون بهم لجلب منفعة أو لدفع ضرر أو شر، وقد أصبحت هذه الأمور عقيدة في حياتهم إلى جانب العديد من الخرافات التي أبعدت الناس عن تعاليم الدين الصحيح(٩).

ومن مبادئ وأهداف الدعوة الوهابية: الدعوة إلى التوحيد، حيث نادت بمحاربة الشفاعة المبتدعة (أي الاستعانة بالأولياء الصالحين) كما نادت بمنع ما كان يقوم به العامة أثناء زيارة القبور باعتبار أن ذلك من أمور الشرك ونواقص التوحيد وقامت الوهابية بهدم القبور والمشاهد وتسويتها ودعت إلى الجهاد المشروع ضد كل من يقوم بأفعال شركية تتناقض مع دعوة التوحيد معلنة أن من خالفها حُلّ ماله ودمه.. وقد ساهمت الدعوة الوهابية بدور أساسي في قيام الكيان السياسي للمملكة بتوحيد بلاد نجد في عهد الأمير عبد العزيز بن محمد بن سعود عام ١٧٨٦م.. وإنهاء السيادة العثمانية على الحجاز.. وهي دعوة سنية سلفية يؤمن أصحابها بمذهب أهل السنة والجماعة ويسيرون على طريق السلف الصلح، وهي أول حركة إصلاحية سلفية في العصر الحديث وقد مثلت بزوغ وعي عربي في نطاق الإسلام وساعدت في إختفاء الأفكار القبلية الضيقة في شبه الجزيرة العربية(١٠).

ب- الحركة السنوسية (ليبيا):

أسسها محمد بن علي السنوسي (١٧٨٧ - ١٨٥٩م) وقد واجه بها تحديات الاستعمار الأوربي ممثلا بإيطاليا في (ليبيا) وفرنسا (بالجزائر) وبقايا السلطة العثمانية البالية، وطرح (المرابطة) أي المجاهدون في سبيل الله فكرة (الزاوية) وهي نموذج جديد للرباط القديم والتي كانت نموذجا للمجتمع الجديد والإنسان الذي أراده. ومن طرابلس (ليبيا) ساهم السنوسي في ثورات الجزائر) المقاومة للإستعمار الفرنسي، كما أسّس العديد من (الزوايا) لنشر طريقته ودعوته بـ(ليبيا والحجاز واليمن). وقد بلغت (١٨٨) مائة وثمان وثمانين زاوية شملت (ليبيا وشبه الجزيرة العربية ومصر والسودان وتونس).. تعتبر (الزاوية) مؤسسة حكومية نموذجا للمجتمع الجديد الموعود، ففيها المسجد ومنازل لقائدها وللوكيل وللشيخ وبيوت للضيوف وعابري السبيل وللفقراء وللخدم ومخازن للمؤن وإصطبل ومتجر وفرن وسوق وتحيط بهذه المباني العامة المساكن الخاصة بالقبائل التي تقوم الزاوية في منطقتهم. وللزاوية أرض زراعية خاصة بها وآبار جوفية وصهاريج لحفظ المياه.. وتزرع جماعياً بلا أجر ومحصولها ينفق على احتياجات فقرائها وضيوفها (غذاءً وكساءً وتعليماً وزواجاً

وغيره) من المتطلبات والاحتياجات ومابقي يذهب إلى مركز الطريقة الرئيسي.. وقائدها (المقدم) هو ممثل شيخ الطريقة فيها، وقائد قبائلها عند الجهاد.. ووكيلها يشرف على الزراعة وشئون الإدارة والمال والاقتصاد وشيخاً يتولى تعليم الصغار وعقود الزواج وهناك بجوارهم رؤساء القبائل المجاورة ووجوهها يكوّنون مجلس إدارة الزاوية.. وكان السنوسي قدوة لطائفته في الانخراط بالعمل اليدوي (زراعة وصناعة حرفية) .. وكان للعمل الجماعي والصناعات الحرفية يومان من كل أسبوع (الخميس والجمعة) خاصان بالتدريب على الفروسية واستخدام السلاح والمران على فنون الحرب والقتال.. ومن تلك (الزاوية) انطلق الرجال ينشرون الإسلام ويصحّحون مفاهيمه والقضاء على العادات والتقاليد والأعراف القريبة من معتقدات الجاهلية..

وبفضل حركة التبشير السنوسية إنتشر الإسلام في أفريقيا بل وساهمت السنوسية في قيام ممالك وسلطنات قوية هناك[١١].

جـ- الحركة المهدية (السودان):

مؤسسها هو محمد أحمد (المهدي) (١٨٤٤ - ١٨٨٥م). وقد اندلعت الثورة المهدية ضد الحكم (التركي - المصري) فقد جاءت كانفجار ضد مظالم الحكم التي استشرت بين الأهالي بسبب إحساسهم بثقل الظلم الضريبي إضافة للأساليب الوحشية التي استخدمت في جمع الضرائب - وإحتكار الحكومة لكل أسباب التجارة في وقت ألغيت فيه تجارة الرقيق والتي نتج عنها تهديد المجتمع السوداني في حياته الاقتصادية والاجتماعية.

وكانت الحياة الفكرية في السودان على فقرها - يتوزعها (المتصوفة والفقهاء) فقد كان الفقهاء في الأغلب مرتبطون بالحكومة ووظائفها وعطائها.. على حين ظلّ المتصوفة أو قطاع منهم أقرب للجمهور لأن (طرقهم) إنما تقوم وتنمو وتعيش بقدر مايجتمع لها من مريدين وأتباع. وفي التراث الفكري للصوفية كان هناك مكان ملحوظ لفكرة (المهدي المنتظر) الذي سيغيّر العصر ويقضي على الظلم ويملأ الدنيا عدلاً.. وكان للإعتقاد الديني أثر كبير في تحريك الثورة بين كل الذين آمنوا بالمهدي وقبولهم به كإمام للدعوة وخليفة للرسول. فالثورة المهدية ثورة دينية في إحدى جوانبها قامت من أجل إحياء الدين وإعلاء، شأنه ودور المهدي في قيادة الثورة دور كبير خصوصاً بعد أن تحوّل من مجرد صوفي ينشد الخلاص لنفسه إلى صوفي ينشد الخلاص للناس من براثن الحكم الأجنبي، إضافة إلى الاستياء العام وإنتشار الكراهية والسخط لعدم تطبيق الشريعة الإسلامية والإحساس بضعف نظام الحكم القائم وعجزه عن قمع الثورة. وقد كانت الثورة المهدية ضرورة دينية وقضية وطنية فالإسلام يرفض الاستبداد والظلم لأن حق الشعوب في الحرية ثابت، فكان لتدخل الأوروبيين في شئون الحكم وتوليهم المناصب الهامة.. وتعيين حكام مسيحيين أجانب يستخدمون القوة كوسيلة للتفاهم وإصدار الأوامر دوراً هاماً في إثارة السودانيين لتعارض ذلك مع الدين الإسلامي والتقاليد

وغيره) من المتطلبات والاحتياجات ومابقي يذهب إلى مركز الطريقة الرئيسي.. وقائدها (المقدم) هو ممثل شيخ الطريقة فيها، وقائد قبائلها عند الجهاد.. ووكيلها يشرف على الزراعة وشئون الإدارة والمال والاقتصاد وشيخاً يتولى تعليم الصغار وعقود الزواج وهناك بجوارهم رؤساء القبائل المجاورة ووجوهها يكوّنون مجلس إدارة الزاوية.. وكان السنوسي قدوة لطائفته في الانخراط بالعمل اليدوي (زراعة وصناعة حرفية) .. وكان للعمل الجماعي والصناعات الحرفية يومان من كل أسبوع (الخميس والجمعة) خاصان بالتدريب على الفروسية واستخدام السلاح والمران على فنون الحرب والقتال.. ومن تلك (الزاوية) انطلق الرجال ينشرون الإسلام ويصحّحون مفاهيمه والقضاء على العادات والتقاليد والأعراف القريبة من معتقدات الجاهلية.. وبفضل حركة التبشير السنوسية إنتشر الإسلام في أفريقيا بل وساهمت السنوسية في قيام ممالك وسلطنات قوية هناك(١١).

جـ- الحركة المهدية (السودان):

مؤسسها هو محمد أحمد (المهدي) (١٨٤٤ - ١٨٨٥م). وقد اندلعت الثورة المهدية ضد الحكم (التركي - المصري) فقد جاءت كانفجار ضد مظالم الحكم التي استشرت بين الأهالي بسبب إحساسهم بثقل الظلم الضريبي إضافة للأساليب الوحشية التي استخدمت في جمع الضرائب - وإحتكار الحكومة لكل أسباب التجارة في وقت ألغيت فيه تجارة الرقيق والتي نتج عنها تهديد المجتمع السوداني في حياته الاقتصادية والاجتماعية.

وكانت الحياة الفكرية في السودان على فقرها - يتوزعها (المتصوفة والفقهاء) فقد كان الفقهاء في الأغلب مرتبطون بالحكومة ووظائفها وعطائها.. على حين ظلّ المتصوفة أو قطاع منهم أقرب للجمهور لأن (طرقهم) إنما تقوم وتنمو وتعيش بقدر مايجتمع لها من مريدين وأتباع. وفي التراث الفكري للصوفية كان هناك مكان ملحوظ لفكرة (المهدي المنتظر) الذي سيغيّر العصر ويقضي على الظلم ويملأ الدنيا عدلاً.. وكان للإعتقاد الديني أثر كبير في تحريك الثورة بين كل الذين آمنوا بالمهدي وقبولهم به كإمام للدعوة وخليفة للرسول. فالثورة المهدية ثورة دينية في إحدى جوانبها قامت من أجل إحياء الدين وإعلاء، شأنه ودور المهدي في قيادة الثورة دور كبير خصوصاً بعد أن تحوّل من مجرد صوفي ينشد الخلاص لنفسه إلى صوفي ينشد الخلاص للناس من براثن الحكم الأجنبي، إضافة إلى الاستياء العام وإنتشار الكراهية والسخط لعدم تطبيق الشريعة الإسلامية والإحساس بضعف نظام الحكم القائم وعجزه عن قمع الثورة. وقد كانت الثورة المهدية ضرورة دينية وقضية وطنية فالإسلام يرفض الاستبداد والظلم لأن حق الشعوب في الحرية ثابت، فكان لتدخل الأوروبيين في شئون الحكم وتوليهم المناصب الهامة.. وتعيين حكام مسيحيين أجانب يستخدمون القوة كوسيلة للتفاهم وإصدار الأوامر دوراً هاماً في إثارة السودانيين لتعارض ذلك مع الدين الإسلامي والتقاليد

والعرف السائد في مجتمعهم.. وبعد نجاح المهدي في السيطرة على المدن الرئيسية في السودان.. وضع أسس الدولة ونظام الحكم بها طبقاً للشريعة الإسلامية.

وقد أكدت مبادئ وأهداف الثورة المهدية على أن الدين كله وليس الزهد وحده هو الأساس الذي يربط كل القيم الإنسانية. (وقد قامت الطرق الصوفية بدورها الإيجابي في البداية، ونشرت الإسلام في القارة الأفريقية على نحو أذهل المستعمرين وأقض مضاجعهم.. فإن أتباع الطرق الصوفية الإسلامية كانوا يتطوعون للعمل على نشر الإسلام ويفلحون في ذلك أيما فلاح وذلك عن طريق التعليم الذي يقومون به لأولئك الزنوج الذين كانوا وثنيين فتحولوا بفضل هؤلاء الدعاة إلى مسلمين مخلصين[١٢]).

وفي هذا السياق يمكننا القول إذن بأن الحركات الثلاث (الوهابية والسنوسية والمهدية) قد جمع بينها قاسم مشترك مثّل محوراً لمجمل نشاطاتها ومنطلقاتها وسط جمهورها سواء في بلدانها أو مناطق انتشارها الأخرى، ذلك القسم هو: أن الدين هو المدخل الطبيعي والوحيد للتطورالاجتماعي والاقتصادي وحتى السياسي ولكل مجالات الحياة لأي مجتمع مسلم، بغض النظر عن بعض التفاوت في مفهوم كل واحدة من هذه الدعوات أو الحركات للدين من زاويتها الخاصة.

أهم رواد التنوير:

أ- رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣):

بعد عودته من فرنسا التي أوفد إليها في عصر محمد علي، تكوّنت ونمت من حوله مدرسة الفكر المصري الحديث وصبت في مجراها كافة المؤسسات التعليمية التي أقامها أو أشرف عليها.. وقد بدأت ثمار فكر هذه المدرسة (ترجمة وتأليفاً وتحقيقاً) تعرف طريقها إلى المكتبة العربية بواسطة مطبعة (بولاق).. وقدم (رفاعة) ومدرسته الفكرية نموذجا (للمثقف أو رجل الدولة) الذي مارس كل نشاطاته التنويرية من خلال الدولة وأجهزتها..ومن ثم فقد جاء فكر هذه المدرسة إلي جد كبير، تعبيراً عن إتجاهات هذه الحركة التنويرية والتحديثية التي بدأت بالشرق العربي مع قيام الدولة المصرية المدنية الحديثة سنة ١٨٠٥م.. (دولة محمد علي) وهو التاريخ الذي دخل بالمنطقة إلى رحاب العصر الحديث. ومن خلال مؤلفاته العشرين التي ارتادت الآفاق عبرت الثقافة العربية من العصور الوسطى إلى عصر اليقظة والتنوير حيث قدم (رفاعة) تقسيما جديدا للبشر لايقوم على معايير (الكفر) و(الإيمان) وإنما يقوم على معايير (التحضر) و(الخشونة) كما قرر أن مخالطة الأغراب من أولي الألباب تجلب المنافع للأوطان والمجتمعات، وقام بنقد الواقع المحلي وبشر بمساواة المرأة والرجل وطالب بتعليم المرأة منذ سنة ١٨٣٦ وداعيا إلى إشراكها في العمل الذي تطيقه (فالعمل يصونها ويقربها من الفضيلة) وجعل من احترام المرأة في المجتمع وحصولها على حقوقها كإنسانة معيارا لما عليه المجتمع من التمدن والتحضر. وانحاز (رفاعة) إلى

والعرف السائد في مجتمعهم.. وبعد نجاح المهدي في السيطرة على المدن الرئيسية في السودان.. وضع أسس الدولة ونظام الحكم بها طبقاً للشريعة الإسلامية.

وقد أكدت مبادئ وأهداف الثورة المهدية على أن الدين كله وليس الزهد وحده هو الأساس الذي يربط كل القيم الإنسانية. (وقد قامت الطرق الصوفية بدورها الإيجابي في البداية، ونشرت الإسلام في القارة الأفريقية على نحو أذهل المستعمرين وأقض مضاجعهم.. فإن أتباع الطرق الصوفية الإسلامية كانوا يتطوعون للعمل على نشر الإسلام ويفلحون في ذلك أيما فلاح وذلك عن طريق التعليم الذي يقومون به لأولئك الزنوج الذين كانوا وثنيين فتحولوا بفضل هؤلاء الدعاة إلى مسلمين مخلصين[١٢]).

وفي هذا السياق يمكننا القول إذن بأن الحركات الثلاث (الوهابية والسنوسية والمهدية) قد جمع بينها قاسم مشترك مثّل محوراً لمجمل نشاطاتها ومنطلقاتها وسط جمهورها سواد في بلدانها أو مناطق انتشارها الأخرى، ذلك القسم هو: أن الدين هو المدخل الطبيعي والوحيد للتطورالاجتماعي والاقتصادي وحتى السياسي ولكل مجالات الحياة لأي مجتمع مسلم، بغض النظر عن بعض التفاوت في مفهوم كل واحدة من هذه الدعوات أو الحركات للدين من زاويتها الخاصة.

أهم رواد التنوير:

أ- رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣):

بعد عودته من فرنسا التي أوفد إليها في عصر محمد علي، تكوّنت ونمت من حوله مدرسة الفكر المصري الحديث وصبت في مجراها كافة المؤسسات التعليمية التي أقامها أو أشرف عليها.. وقد بدأت ثمار فكر هذه المدرسة (ترجمة وتأليفاً وتحقيقاً) تعرف طريقها إلى المكتبة العربية بواسطة مطبعة (بولاق).. وقدم (رفاعة) ومدرسته الفكرية نموذجا (للمثقف أو رجل الدولة) الذي مارس كل نشاطاته التنويرية من خلال الدولة وأجهزتها..ومن ثم فقد جاء فكر هذه المدرسة إلي جد كبير، تعبيراً عن إتجاهات هذه الحركة التنويرية والتحديثية التي بدأت بالشرق العربي مع قيام الدولة المصرية المدنية الحديثة سنة ١٨٠٥م.. (دولة محمد علي) وهو التاريخ الذي دخل بالمنطقة إلى رحاب العصر الحديث. ومن خلال مؤلفاته العشرين التي ارتادت الآفاق عبرت الثقافة العربية من العصور الوسطى إلى عصر اليقظة والتنوير حيث قدم (رفاعة) تقسيما جديدا للبشر لايقوم على معايير (الكفر) و(الإيمان) وإنما يقوم على معايير (التحضر) و(الخشونة) كما قرر أن مخالطة الأغراب من أولي الألباب تجلب المنافع للأوطان والمجتمعات، وقام بنقد الواقع المحلي وبشر بمساواة المرأة والرجل وطالب بتعليم المرأة منذ سنة ١٨٣٦ وداعيا إلى إشراكها في العمل الذي تطيقه (فالعمل يصونها ويقربها من الفضيلة) وجعل من احترام المرأة في المجتمع وحصولها على حقوقها كإنسانة معيارا لما عليه المجتمع من التمدن والتحضر. وانحاز (رفاعة) إلى

صف العمل الزراعي الحر ورجح كفته على حق الملكية الزراعية.. وقرر أن العمل هو الذي يعطي قيمة لجميع الأشياء وأن التنمية على أساس رأسمالي هي أكثر النظم تقدما للمجتمع – حسب ما كان يراه آنذاك – ودعا كذلك لإنشاء الشركات المساهمة والبنوك (جمعيات الاقتراضات العمومية) التي بها – كما قال – تتقدم التجارة والزراعة وترتقي الدولة والملة.. ويعتبر (رفاعة) أن الحرية الاقتصادية هي أعظم الحريات التي يطمح إليها المجتمع. غير أنه من جانب آخر تصدّى لنمط الحكم المتفرد بالسلطة والاستبداد بمقاليد الأمور. مؤكدا على أهمية الحرية الشخصية إذ لايجبر الإنسان أو ينفى من بلده أو يعاقب فيها بلاحكم شرعي، (قانوني) أو سياسي مطابق لأصول مملكته وقسم الحرية إلى: حرية طبيعية تتعلق بالأمور (المعيشية) وحرية سلوكية تتعلق بـ(الأخلاق)، وحرية دينية تتعلق بـ(العقيدة والمذهب)، وحرية مدنية تحكم علاقات أعضاء المجتمع مع بعضهم وحرية سياسية تنظم علاقة الرعية بالدولة والمحكومين بالحكّام.. ويربط (رفاعة) الحرية السياسية بأساسها الاقتصادي ومظاهرها القانونية.. وقد طالب الأزهر بأن يضيف إلى علوم الشريعة سائر المعارف البشرية المدنية.

ب- الإمام الشيخ محمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥)م:

يمثل فكر الإمام محمد عبده رؤية إسلامية متجددة يستند بشكل أخص إلى القرآن مفسرا بمقتضى (حالة العصر) بهدف فهمه من حيث هو دين يرشد الناس إلى مافيه سعادتهم في حياتهم الدنيا وحياتهم بالآخرة.. ومن آرائه: (إن الجاهلية اليوم أشد من الجاهلية في زمن النبي) وقرر بأنه لايجوز الاكتفاء بالتفاسير السابقة للقرآن الكريم مهما كانت عظيمة، لأن الله (خاطب بالقرآن لهدايته) وكانت نظرته التفسيرية تقوم علي قاعدتين: الأولى: نقد الجاهلية السائدة اليوم في فهم القرآن بما يلائم (ارتقاء) المجتمع وكماله بمقتضى حالة العصر.. وفي تحقيق هاتين القاعدتين مايمكّن من وضع المبادئ الأساسية لتطور المجتمع الإسلامي – العربي وفتح الطريق أمامه واسعا كما أقر الإمام محمد عبده بعدم وجود مايسمى عند قوم بالسلطة الدينية بأي وجه من الوجوه وإنتقاء السلطة السياسية بإسم الدين، فالحاكم في المجتمع الإسلامي (حاكم مدني من جميع الوجوه).. وأن (الأمة هي التي تنصبه وهي صاحبة الحق في السيطرة عليه وهي التي تخلعه متى رأت ذلك من مصلحتها) فليس هناك حق ديني (إلهي) في اختيار الحاكم وأن مدنية السلطة في الإسلام لاتتنافى مع وجود الشرع فالإسلام (دين وشرع) وقد وضع حدودا ورسم حقوقا وواجبات لصون نظام الجماعة، وأن نفي دينية (السلطة) وتأكيد مدنيتها يعنيان التأكيد على مدنية المؤسسة والنظر إلى المجتمع ككل دون تمييز بين أفراده بسبب المعتقد الديني.. وأن جوهر الحكم هو نهوضه على مبدأ الشورى. والمجتمع الإسلامي في رأي الإمام محمد عبده لابد من أجل نهضته وتقدمه من التخلص من (التقليد) الذي أصبح راسخا في المجتمع دينا وفكرا وسلوكا

صف العمل الزراعي الحر ورجح كفته على حق الملكية الزراعية.. وقرر أن العمل هو الذي يعطي قيمة لجميع الأشياء وأن التنمية على أساس رأسمالي هي أكثر النظم تقدما للمجتمع - حسب ما كان يراه آنذاك - ودعا كذلك لإنشاء الشركات المساهمة والبنوك (جمعيات الاقتراضات العمومية) التي بها - كما قال - تتقدم التجارة والزراعة وترتقي الدولة والملة.. ويعتبر (رفاعة) أن الحرية الاقتصادية هي أعظم الحريات التي يطمح إليها المجتمع. غير أنه من جانب آخر تصدّى لنمط الحكم المتفرد بالسلطة والاستبداد بمقاليد الأمور. مؤكدا على أهمية الحرية الشخصية إذ لايجبر الإنسان أو ينفى من بلده أو يعاقب فيها بلاحكم شرعي، (قانوني) أو سياسي مطابق لأصول مملكته وقسم الحرية إلى: حرية طبيعية تتعلق بالأمور (المعيشية) وحرية سلوكية تتعلق بـ(الأخلاق)، وحرية دينية تتعلق بـ(العقيدة والمذهب)، وحرية مدنية تحكم علاقات أعضاء المجتمع مع بعضهم وحرية سياسية تنظم علاقة الرعية بالدولة والمحكومين بالحكّام.. ويربط (رفاعة) الحرية السياسية بأساسها الاقتصادي ومظاهرها القانونية.. وقد طالب الأزهر بأن يضيف إلى علوم الشريعة سائر المعارف البشرية المدنية.

ب- الإمام الشيخ محمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥)م:

يمثل فكر الإمام محمد عبده رؤية إسلامية متجددة يستند بشكل أخص إلى القرآن مفسرا بمقتضى (حالة العصر) بهدف فهمه من حيث هو دين يرشد الناس إلى مافيه سعادتهم في حياتهم الدنيا وحياتهم بالآخرة.. ومن آرائه: (إن الجاهلية اليوم أشد من الجاهلية في زمن النبي) وقرر بأنه لايجوز الاكتفاء بالتفاسير السابقة للقرآن الكريم مهما كانت عظيمة، لأن الله (خاطب بالقرآن لهدايته) وكانت نظرته التفسيرية تقوم علي قاعدتين: الأولى: نقد الجاهلية السائدة اليوم في فهم القرآن بما يلائم (ارتقاء) المجتمع وكماله بمقتضى حالة العصر.. وفي تحقيق هاتين القاعدتين مايمكّن من وضع المبادئ الأساسية لتطور المجتمع الإسلامي - العربي وفتح الطريق أمامه واسعا كما أقر الإمام محمد عبده بعدم وجود مايسمى عند قوم بالسلطة الدينية بأي وجه من الوجوه وإنتقاء السلطة السياسية بإسم الدين، فالحاكم في المجتمع الإسلامي (حاكم مدني من جميع الوجوه).. وأن (الأمة هي التي تنصبه وهي صاحبة الحق في السيطرة عليه وهي التي تخلعه متى رأت ذلك من مصلحتها) فليس هناك حق ديني (إلهي) في اختيار الحاكم وأن مدنية السلطة في الإسلام لاتتنافى مع وجود الشرع فالإسلام (دين وشرع) وقد وضع حدودا ورسم حقوقا وواجبات لصون نظام الجماعة، وأن نفي دينية (السلطة) وتأكيد مدنيتها يعنيان التأكيد على مدنية المؤسسة والنظر إلى المجتمع ككل دون تمييز بين أفراده بسبب المعتقد الديني.. وأن جوهر الحكم هو نهوضه على مبدأ الشورى. والمجتمع الإسلامي في رأي الإمام محمد عبده لابد من أجل نهضته وتقدمه من التخلص من (التقليد) الذي أصبح راسخا في المجتمع دينا وفكرا وسلوكا

وأصبح مصدرا أول للآراء والأعمال، ولابد إذن من نقده وتبيان ضلاله وبعده عن الأصول الإسلامية، إذ لايمكن التجديد إلا إذا عرفنا التقليد تمهيدا لتجاوزه عن طريق نقده.. والإسلام قرر للإنسان أن يهتدي بالعلم.. وأطلق سلطان العقل مما كان يقيده وخلصه من كل تقليد كان قد استعبده، فقد تم للإنسان المسلم بمقتضى دينه، أمران عظيمان: استقلال الإرادة واستقلال الرأي والفكر(١٣).

وآمن الإمام بقدرة التعليم على تكوين طبقة واعية مستنيرة تستطيع أن تحقق الحكم النيابي الصحيح في البلدان العربية والإسلامية ونادى بضرورة تعليم المرأة وتنوير عقلها كما نادى بتكوين جمعيات نسائية تنشىء المدارس لتعليم البنات ودافع عن تعليمها دفاعا قويا(١٤).

جـ- خير الدين التونسي (١٨٢٠ - ١٨٩٠):

له آراء في التمدن والإصلاح. وقد ظهر في عصر لم يكن هناك إمكانية تجاهل التأثير الأوروبي على بلدان المغرب العربي عموما وتونس خصوصا حيث عايش الحضارة الأوروبية في فرنسا ودعا إلى خروج البلاد العربية والإسلامية من عزلة القرون الوسطى وكسر حاجز هذه العزلة عن الحضارة الحديثة والتتلمذ علي الحضارة الأوربية بما لايتعارض مع أصول الشريعة الإسلامية التي يجب أن تواكب المصالح المتجددة للمسلمين.. ويدين خير الدين الإستبداد بالسلطة وحكم الفرد ودعا إلى تكوين المجالس النيابية بالانتخاب العام ووجود القوانين التي تنظم علاقة الرعية بالدولة أو العلاقة بين المواطنين بعضهم البعض وعلى أن تكون مباشرة الحكم التنفيذي من إختصاص الوزراء لا الحاكم الأعلى كما قرر أن الغاية من التنظيمات السياسية هي أن تكون الأساس لتحقيق العمران للبلاد وأساسه (العدل والحرية الشخصية) فمن المصلحة العامة للمجموع حرية نشر الأفكار.. وقد ربط بين الحرية السياسية والحرية الإقتصادية بمعنى أنه ربط بين نمو المعارف المؤسسة على الحرية السياسية وبين نمو الصنائع التي تعود إلى الأنشطة الإقتصادية الحرة كالفلاحة والتجارة والأعمال المدنية والفكرية.. فالرخاء لايتحقق بالخصوبة وتوافر الإمكانيات وحدها، وإنما بالحرية الإقتصادية التي تجعل أرباب النشاط الإقتصادي والإستثمار المالي آمنين على ثرواتهم وأموالهم. ودعا للإقبال على تعلم الحرف والصنائع وإلى قيام الشركات التجارية (الجمعيات الكبرى) لتتسع بذلك دوائر رؤوس الأموال التي تزيد من الإرباح.

د/ عبد الرحمن الكوكبي (١٨٥٤ - ١٩٠٢):

من أبرز رواد حركات التنوير في المشرق العربي، قاوم استبداد الحكم العثماني ودعا للتخلص من مظالمه وكانت دعوته شاملة تغطي كافة جوانب المجتمع الإسلامي عموما والعرب خاصة. نشر أفكاره وآراءه عن طريق الصحف التى أصدرها مثل (الشهباء) في حلب ثم (الاعتدال) وأصدر كتبه: (أم القرى) و(طبائع الاستبداد ومصارع الإستعباد) حيث أكد على أن الإستبداد هو علة إنحطاط الشرق.

هـ- عبد الحميد بن باديس (١٨٨٩ - ١٩٤٠):

وأصبح مصدرا أول للآراء والأعمال، ولابد إذن من نقده وتبيان ضلاله وبعده عن الأصول الإسلامية، إذ لايمكن التجديد إلا إذا عرفنا التقليد تمهيدا لتجاوزه عن طريق نقده..

والإسلام قرر للإنسان أن يهتدي بالعلم.. وأطلق سلطان العقل مما كان يقيده وخلصه من كل تقليد كان قد استعبده، فقد تم للإنسان المسلم بمقتضى دينه، أمران عظيمان: استقلال الإرادة واستقلال الرأي والفكر[١٣].

وآمن الإمام بقدرة التعليم على تكوين طبقة واعية مستنيرة تستطيع أن تحقق الحكم النيابي الصحيح في البلدان العربية والإسلامية ونادى بضرورة تعليم المرأة وتنوير عقلها كما نادى بتكوين جمعيات نسائية تنشىء المدارس لتعليم البنات ودافع عن تعليمها دفاعا قويا[١٤].

جـ- خير الدين التونسي (١٨٢٠ - ١٨٩٠):

له آراء في التمدن والإصلاح. وقد ظهر في عصر لم يكن هناك إمكانية تجاهل التأثير الأوروبي على بلدان المغرب العربي عموما وتونس خصوصا حيث عايش الحضارة الأوروبية في فرنسا ودعا إلى خروج البلاد العربية والإسلامية من عزلة القرون الوسطى وكسر حاجز هذه العزلة عن الحضارة الحديثة والتتلمذ علي الحضارة الأوربية بما لايتعارض مع أصول الشريعة الإسلامية التي يجب أن تواكب المصالح المتجددة للمسلمين.. ويدين خير الدين الإستبداد بالسلطة وحكم الفرد ودعا إلى تكوين المجالس النيابية بالانتخاب العام ووجود القوانين التي تنظم علاقة الرعية بالدولة أو العلاقة بين المواطنين بعضهم البعض وعلى أن تكون مباشرة الحكم التنفيذي من إختصاص الوزراء لا الحاكم الأعلى كما قرر أن الغاية من التنظيمات السياسية هي أن تكون الأساس لتحقيق العمران للبلاد وأساسه (العدل والحرية الشخصية) فمن المصلحة العامة للمجموع حرية نشر الأفكار.. وقد ربط بين الحرية السياسية والحرية الإقتصادية بمعنى أنه ربط بين نمو المعارف المؤسسة على الحرية السياسية وبين نمو الصنائع التي تعود إلى الأنشطة الإقتصادية الحرة كالفلاحة والتجارة والأعمال المدنية والفكرية.. فالرخاء لايتحقق بالخصوبة وتوافر الإمكانيات وحدها، وإنما بالحرية الإقتصادية التي تجعل أرباب النشاط الإقتصادي والإستثمار المالي آمنين على ثرواتهم وأموالهم. ودعا للإقبال على تعلم الحرف والصنائع وإلى قيام الشركات التجارية (الجمعيات الكبرى) لتتسع بذلك دوائر رؤوس الأموال التي تزيد من الإرباح.

د/ عبد الرحمن الكوكبي (١٨٥٤ - ١٩٠٢):

من أبرز رواد حركات التنوير في المشرق العربي، قاوم استبداد الحكم العثماني ودعا للتخلص من مظالمه وكانت دعوته شاملة تغطي كافة جوانب المجتمع الإسلامي عموما والعرب خاصة. نشر أفكاره وآراءه عن طريق الصحف التى أصدرها مثل (الشهباء) في حلب ثم (الاعتدال) وأصدر كتبه: (أم القرى) و(طبائع الاستبداد ومصارع الإستعباد) حيث أكد على أن الإستبداد هو علة إنحطاط الشرق.

هـ- عبد الحميد بن باديس (١٨٨٩ - ١٩٤٠):

من أبرز ممثلي تيار الدعوة إلى التجديد والإصلاح في المغرب العربي (الجزائر) وقد مهد لجيل الثورة المسلحة على الاستعمار الفرنسي.. حارب (الطرق الصوفية) التي كانت سندا للاستعمار.. ومهّد الطريق لعودة أبناء وطنه إلى العروبة.. فكان من أبرز مثلي التيار السلفي العقلاني المستنير.. ودعا إلى سيادة القوانين على كل الأفراد.. وإلى النهوض والتعلم والأخذ بأسباب الرقي والحضارة لمواجهة تحديات العصر.

بالإضافة إلى ذلك كله فقد شهدت العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن حيوية بالحياة الفكرية والثقافية التي مهد لها جماعة من الرواد المستنيرين في مجالي الفكر والثقافة.. فهناك: (لطفي السيد وعباس العقاد وطه حسين وسلامة موسى) وغيرهم من الرواد الذين عالجوا أسباب تأخر مجتمعاتهم وبلدانهم وتطلعوا للأخذ بسبل التقدم والحضارة المعاصرة داعين للتحديث والأخذ بأساليب الرقي المجتمعي، وتبعا لكل تلك الجهود والنشاطات الفكرية التحديثية فقد كان لابد من اشتداد الجذب بين حياة الواقع المادي البطيئة وحركات العقل والفكر السريعة.. فكان التصدع.. وكانت أساليب إعادة بناء الحياة الاقتصادية والاجتماعية التي بدأت تغزو الحياة في المجتمعات العربية والتي بدأت تتمثل في الحركات الاقتصادية والصناعية التي أدخلت المشروعات الصناعية الضخمة – إلى حد ما – في حياة المجتمعات والتي أدت بدورها إلى تغيير الصورة المعاشية تغييرا كاملا وإلى تبلور علاقات مجتمعية جديدة واضحة بين أطراف المجتمع.. والتي أدت لاحقا إلي قيام هزات عنيفة في البنية السياسية الحاكمة تمثل بقيام (الثورات) في مختلف البلدان العربية تعبيرا عن روح جديدة في حياة تلك الشعوب والمجتمعات[١٥].

لقد ترسخت أسس ومفاهيم جديدة في الحياة الإجتماعية في المجتمع العربي المعاصر ولم تعد هناك أية عقبات أمام المساواة بين المرأة والرجل وحرية المرأة في التعليم والعمل.. وظهرت (التخصصات) في مجالات التعليم والعمل وتحددت العلاقات مابين الأفراد بعضهم البعض وبينهم وبين الدولة طبقا لمؤسسات دستورية وأجهزة تنفيذية محددة المعالم والأطر وتحت قيادة نظم لاتزال تبحث عن صيغة ديمقراطية شاملة لكافة جوانب الحياة المعاصرة.

٥- خاتمــة:

فإذا كان القاسم المشترك للدعوات والحركات السابقة على ظهور رواد التنوير هو الدين – كما قلنا – فإن ما ميز فكر وإطروحات زعماء التنوير في فترة لاحقة وفي كافة أقطارهم هو تأثرهم المشترك أيضا بآراء ومناهج التحديث التي ظهرت نتائجها الإيجابية في الدول الأوروبية والتي أصبحت تتمثل في مستويات الرقي والتقدم والتطور الذي بدأت معالمها واضحة على مجمل شؤون الحياة في تلك المجتمعات الأوروبية ولكن يظل السؤال الذي يطرح نفسه منذ ذلك الحين، وحتى هذا اليوم هو: لماذا لم تتمكن أي من هذا الدعوات أو

من أبرز ممثلي تيار الدعوة إلى التجديد والإصلاح في المغرب العربي (الجزائر) وقد مهد لجيل الثورة المسلحة على الاستعمار الفرنسي.. حارب (الطرق الصوفية) التي كانت سندا للاستعمار.. ومهّد الطريق لعودة أبناء وطنه إلى العروبة.. فكان من أبرز مثلي التيار السلفي العقلاني المستنير.. ودعا إلى سيادة القوانين على كل الأفراد.. وإلى النهوض والتعلم والأخذ بأسباب الرقي والحضارة لمواجهة تحديات العصر.

بالإضافة إلى ذلك كله فقد شهدت العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن حيوية بالحياة الفكرية والثقافية التي مهد لها جماعة من الرواد المستنيرين في مجالي الفكر والثقافة.. فهناك: (لطفي السيد وعباس العقاد وطه حسين وسلامة موسى) وغيرهم من الرواد الذين عالجوا أسباب تأخر مجتمعاتهم وبلدانهم وتطلعوا للأخذ بسبل التقدم والحضارة المعاصرة داعين للتحديث والأخذ بأساليب الرقي المجتمعي، وتبعا لكل تلك الجهود والنشاطات الفكرية التحديثية فقد كان لابد من اشتداد الجذب بين حياة الواقع المادي البطيئة وحركات العقل والفكر السريعة.. فكان التصدع.. وكانت أساليب إعادة بناء الحياة الاقتصادية والاجتماعية التي بدأت تغزو الحياة في المجتمعات العربية والتي بدأت تتمثل في الحركات الاقتصادية والصناعية التي أدخلت المشروعات الصناعية الضخمة – إلى حد ما – في حياة المجتمعات والتي أدت بدورها إلى تغيير الصورة المعاشية تغييرا كاملا وإلى تبلور علاقات مجتمعية جديدة واضحة بين أطراف المجتمع.. والتي أدت لاحقا إلي قيام هزات عنيفة في البنية السياسية الحاكمة تمثل بقيام (الثورات) في مختلف البلدان العربية تعبيرا عن روح جديدة في حياة تلك الشعوب والمجتمعات(١٥).

لقد ترسخت أسس ومفاهيم جديدة في الحياة الإجتماعية في المجتمع العربي المعاصر ولم تعد هناك أية عقبات أمام المساواة بين المرأة والرجل وحرية المرأة في التعليم والعمل.. وظهرت (التخصصات) في مجالات التعليم والعمل وتحددت العلاقات مابين الأفراد بعضهم البعض وبينهم وبين الدولة طبقا لمؤسسات دستورية وأجهزة تنفيذية محددة المعالم والأطر وتحت قيادة نظم لاتزال تبحث عن صيغة ديمقراطية شاملة لكافة جوانب الحياة المعاصرة.

٥- خاتمــة:

فإذا كان القاسم المشترك للدعوات والحركات السابقة على ظهور رواد التنوير هو الدين – كما قلنا – فإن ما ميز فكر وإطروحات زعماء التنوير في فترة لاحقة وفي كافة أقطارهم هو تأثرهم المشترك أيضا بآراء ومناهج التحديث التي ظهرت نتائجها الإيجابية في الدول الأوروبية والتي أصبحت تتمثل في مستويات الرقي والتقدم والتطور الذي بدأت معالمها واضحة على مجمل شؤون الحياة في تلك المجتمعات الأوروبية ولكن يظل السؤال الذي يطرح نفسه منذ ذلك الحين، وحتى هذا اليوم هو: لماذا لم تتمكن أي من هذا الدعوات أو

الأطروحات أن تشكل مخرجا أو منطلقا يقوم عليه البناء الحضاري للأمة العربية بالرغم من مرور كل تلك العقود الطويلة؟! إن هناك عنصرا مفقودا لم يجب عليه حتى الآن عن سبب إخفاق كل تلك الدعوات والحركات الإصلاحية والأفكار والأطروحات التنويرية في فرض نسق تفكيرها على حركة الأمة في توجهها العام.

إن الدعوات والتيارات أو الرؤى التي تسود مجتمعاتنا العربية تظل إشكالاتها عالقة ودون حل لعقود من الزمن إن لم تصل إلى قرون بمعنى أنها تبقى تروح فى مكانها دون التفكير في طريق أو أسلوب يساعد على تقريب إيجاد حل تقبل به كل الأطراف، ولو على سبيل المثال البحث عن صيغة (توفيقية) تؤكد على القواسم المشتركة بينهم جميعا بهدف الانتقال بالأمة إلى حالة من النهوض الحضاري، وإحتلال المكانة اللائقة بها بين الأمم الأرض! فإذا كان العرب والمسلمون يرفعون اليوم شعارات (حوار الحضارات) فنحن نقول إن عليهم قبل أن يتحاوروا مع الآخرين أن يبدأوا حوارا بينهم ذاتهم للتوصل إلى مفهوم موحد يدخلون به دورة الحضارة العالمية الراهنة فإذا كانوا كعرب ومسلمين عاجزين عن توحيد فهمهم لصياغة مناسبة تمكنهم جميعا من الاندماج الحضاري دون أي مظهر من مظاهر الازدواج الفكري والنظري قبل أن يصل الأمر للحالة التطبيقية! فكيف بهم إذا وهم يحاورون الآخرين!! نعم هذه هي الأزمة الحقيقية المزمنة التي عاشتها وتعيشها هذه الأمة حيث أنها تسببت حقا في خسارتها لعدة معارك ومواجهات دون أن تعي درسا من وراء كل مايحصل !! أمة يومنا هذا !! أين الدين.. بل أين العقل.. وأخيرا أين الشعور بالمسؤولية في كل مايحصل !! أمة تنتحر وشعوب خائرة القوى.. وإحباط قد استشرى.. وأصبحنا أمة لاحول لها ولاقوة والعياذ بالله ونحن لازلنا نختلف: الدين أو العلمانية.. القومية أو الدين.. والعالم يتقدم من حولنا ويفرض علينا سطوته حتي أنه اقتحم علينا غرف نومنا!! لماذا إذا لايتداعي المفكرون من التيارين للبحث سويا وبجدية عن مخرج مناسب للخروج من هذا النفق المظلم الذي لم نر نهاية له حتى يومنا هذا.. ماذا ننتظر!! إن من لايحسن الانخراط في زمنه والتفاعل مع حاضره لايحسن استثمار ماضيه والاستعداد لمستقبله، بل لايحسن سوى الإرتداد نحو أزمنة لن تعود أو نحو أمكنة لاتنفك تبتعد.

يقول الدكتور برهان غليون في سياق تحليله لهذه الأزمة:

إن أحد أبعاد الصراع الراهن اليوم في العالم العربي بين الإسلاميين ودعاة التحديث هو رهان (أخلاقي قيمي) يدور حول ماهية القيم التي نريد أن نطبقها في مجتمعاتنا؟ فهذا في الواقع بعد من أبعاد الصراع ولعله أهمها أيضا.. هناك من يميل أكثر – وهذا واضح اليوم بصرف النظر عن الأسباب – إلى تطبيق منظومة من القيم مرتبطة ارتباطا رئيسيا (بالإسلام) وهناك على الجانب الآخر من يعتقد أن القيم التي يمكن أن تنقذ مجتمعاتنا وتبقيها

الأطروحات أن تشكل مخرجا أو منطقا يقوم عليه البناء الحضاري للأمة العربية بالرغم من مرور كل تلك العقود الطويلة؟! إن هناك عنصرا مفقودا لم يجب عليه حتى الآن عن سبب إخفاق كل تلك الدعوات والحركات الإصلاحية والأفكار والأطروحات التنويرية في فرض نسق تفكيرها على حركة الأمة في توجهها العام.

إن الدعوات والتيارات أو الرؤى التي تسود مجتمعاتنا العربية تظل إشكالاتها عالقة ودون حل لعقود من الزمن إن لم تصل إلى قرون بمعنى أنها تبقى تروح فى مكانها دون التفكير في طريق أو أسلوب يساعد على تقريب إيجاد حل تقبل به كل الأطراف، ولو على سبيل المثال البحث عن صيغة (توفيقية) تؤكد على القواسم المشتركة بينهم جميعا بهدف الانتقال بالأمة إلى حالة من النهوض الحضاري، وإحتلال المكانة اللائقة بها بين أمم الأرض! فإذا كان العرب والمسلمون يرفعون اليوم شعارات (حوار الحضارات) فنحن نقول إن عليهم قبل أن يتحاوروا مع الآخرين أن يبدأوا حوارا بينهم ذاتهم للتوصل إلى مفهوم موحد يدخلون به دورة الحضارة العالمية الراهنة فإذا كانوا كعرب ومسلمين عاجزين عن توحيد فهمهم لصياغة مناسبة تمكنهم جميعا من الاندماج الحضاري دون أي مظهر من مظاهر الازدواج الفكري والنظري قبل أن يصل الأمر للحالة التطبيقية! فكيف بهم إذا وهم يحاورون الآخرين!! نعم هذه هي الأزمة الحقيقية المزمنة التي عاشتها وتعيشها هذه الأمة حيث أنها تسببت حقا في خسارتها لعدة معارك ومواجهات دون أن تعي درسا من وراء كل مايحصل !! أمة يومنا هذا !! أين الدين.. بل أين العقل.. وأخيرا أين الشعور بالمسؤولية في كل مايحصل !! أمة تنتحر وشعوب خائرة القوى.. وإحباط قد استشرى.. وأصبحنا أمة لاحول لها ولاقوة والعياذ بالله ونحن لازلنا نختلف: الدين أو العلمانية.. القومية أو الدين.. والعالم يتقدم من حولنا ويفرض علينا سطوته حتي أنه اقتحم علينا غرف نومنا!! لماذا إذا لايتداعي المفكرون من التيارين للبحث سويا وبجدية عن مخرج مناسب للخروج من هذا النفق المظلم الذي لم نر نهاية له حتى يومنا هذا.. ماذا ننتظر!! إن من لايحسن الانخراط في زمنه والتفاعل مع حاضره لايحسن استثمار ماضيه والاستعداد لمستقبله، بل لايحسن سوى الإرتداد نحو أزمنة لن تعود أو نحو أمكنة لاتنفك تبتعد.

يقول الدكتور برهان غليون في سياق تحليله لهذه الأزمة:

إن أحد أبعاد الصراع الراهن اليوم في العالم العربي بين الإسلاميين ودعاة التحديث هو رهان (أخلاقي قيمي) يدور حول ماهية القيم التي نريد أن نطبقها في مجتمعاتنا؟ فهذا في الواقع بعد من أبعاد الصراع ولعله أهمها أيضا.. هناك من يميل أكثر – وهذا واضح اليوم بصرف النظر عن الأسباب – إلى تطبيق منظومة من القيم مرتبطة ارتباطا رئيسيا (بالإسلام) وهناك على الجانب الآخر من يعتقد أن القيم التي يمكن أن تنقذ مجتمعاتنا وتبقيها

في الساحة العلمية أي في الدورة الحضارية الراهنة هي القيم (العلمانية).. فهناك تأكيد يتزايد يوما بعد يوم من جانب فريق بالمجتمع على مفهوم العلمانية أى بمعنى أن هناك شبه إعادة اكتشاف لمفهوم العلمانية على أنها مصدر من المصادر الرئيسية التي تستمد منها القيم الجديدة مثل قيم العقلانية المرتبطة بقيم الحداثة.. بمعنى أن هناك صراعا حول (تحديد) قيم هذه المجتمعات (العربية)(١٦)!.

إذن هذه هي الإشكالية بكل وضوح كما يرسمها أحد مفكري إن لم يكن أحد منظري التيارين المتنافسين.

والخلاصة أن كلا من التيارين قد أخفق وبصورة متفاوتة بأن يمثل امتدادا لماقبله أو مابعده. فلا الحركات الإسلامية تمكنت من خلال أطروحاتها من حفر مكانة لها في وجدان الإنسان العربي المسلم سواء في مجتمعاتها التي انطلقت منها أو التي تمددت إليها.

ولادعوات الاستنارة والتحديث تمكنت بدورها من أن تمثل البديل أو حتى الامتداد المعقول لما سبقها من طروحات عكستها نشاطات الحركات الإسلامية التقليدية كالوهابية، والسنوسية، والمهدية، ولاحتى أنها نجحت في تجسيد المنهج الإسلامي الرشيد في جوهره أو مهده الأصيل في مجتمعاتها!!.

إذا أين هو السبيل؟.. ومتى تستطيع المجتمعات العربية الوصول إلى طرح يمكنها من المواءمة بين تراثها الديني والحضاري والثقافي الأصيل وبين ضرورات وتحديات العصر التي هي بدورها آخذة بالتزايد، والضغط على وجدان الإنسان العربي في كل مكان منذ عقود طويلة!!.

في الساحة العلمية أي في الدورة الحضارية الراهنة هي القيم (العلمانية).. فهناك تأكيد يتزايد يوما بعد يوم من جانب فريق بالمجتمع على مفهوم العلمانية أى بمعنى أن هناك شبه إعادة اكتشاف لمفهوم العلمانية على أنها مصدر من المصادر الرئيسية التي تستمد منها القيم الجديدة مثل قيم العقلانية المرتبطة بقيم الحداثة.. بمعنى أن هناك صراعا حول (تحديد) قيم هذه المجتمعات (العربية)[١٦]!.

إذن هذه هي الإشكالية بكل وضوح كما يرسمها أحد مفكري إن لم يكن أحد منظري التيارين المتنافسين.

والخلاصة أن كلا من التيارين قد أخفق وبصورة متفاوتة بأن يمثل امتدادا لماقبله أو مابعده. فلا الحركات الإسلامية تمكنت من خلال أطروحاتها من حفر مكانة لها في وجدان الإنسان العربي المسلم سواء في مجتمعاتها التي انطلقت منها أو التي تمددت إليها.

ولادعوات الاستنارة والتحديث تمكنت بدورها من أن تمثل البديل أو حتى الامتداد المعقول لما سبقها من طروحات عكستها نشاطات الحركات الإسلامية التقليدية كالوهابية، والسنوسية، والمهدية، ولاحتى أنها نجحت في تجسيد المنهج الإسلامي الرشيد في جوهره أو مهده الأصيل في مجتمعاتها!!.

إذا أين هو السبيل؟.. ومتى تستطيع المجتمعات العربية الوصول إلى طرح يمكنها من المواءمة بين تراثها الديني والحضاري والثقافي الأصيل وبين ضرورات وتحديات العصر التي هي بدورها آخذة بالتزايد، والضغط على وجدان الإنسان العربي في كل مكان منذ عقود طويلة!!.

المراجع:

(١) زعماء الإصلاح في العصر الحديث - أحمد أمين ص٦ نقلاً عن كتاب: إمام التوحيد، تاليف الشيخ القطان ومحمد الزين. مكتبة السندس - الكويت ص٦٦ .

(٢) إمام التوحيد الشيخ محمد بن عبد الوهاب تأليف الشيخ القطان ومحد الزين (مصدر سابق) ص ١٦ .

(٣) الشيخ القطان ومحمد الزين: مرجع سابق ص ١٧ .

(٤) متعب مناف: الواقع الفكري والمجتمع العربي الجديد. بغداد: مطبعة العامل، ١٩٦٦، ص ٦٣ - ٧٠ .

(٦) الشيخ القطان ومحمد الزين. ص ١٧ . مرجع سابق.

(٧) متعب مناف: مرجع سابق، ص ٧١ - ص ٨٦ .

(٨) الشيخ القطان ومحمد الزين: مرجع سابق ص ١٦ - ١٧

(٩) الشيخ أحمد القطان ومحمد الزين - مرجع سابق ص ٢٩

(١٠) عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: الدولة السعودية الأولى. ج١، ط٢، القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٧٩م، ص ٢٢ - ٢٣

(١١) إبراهيم شهداد: تاريخ العرب الحديث، الدوحة - المركز الاكاديمي، ١٩٩٢م ص ٣٠٤ - ٣٠٥ .

(١٢) محمد عمارة: العرب والتحدي. الكويت: عالم المعرفة - مطابع اليقظة، ١٩٨٠م، ص ١٦١ - ١٧٣ .

(١٣) الشيخ عبد الحميد بن باديس - تأليف د/ عز الدين إسماعيل. وقلاً عن الشيخ القطان ومحمد الزين - مرجع سابق ص ٢٤ .

(١٤) ادونيس وخالدة سعيد: الإمام محمد عبده. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٣م، ص ٥ - ٩ .

(١٥) عبد الغني النوري: التربية الإسلامية بين الأصالة والمعاصرة - الدوحة - دار قطري بن الفجاءة ص ١٩٠ - ١٩٣ .

(١٦) زكي نجيب محمود : ثقافتنا في مواجهة العصر. القاهرة: دار الشروق، ١٩٧٩، ص ٢٠٨ - ٢١٧ .

قراءة سيميائية في رواية «عواصف جزيرة الطيور»(*)

د . رشيد بن مالك(**)

سنقتصر في هذه الدراسة على فحص المضامين الدلالية لرواية «عواصف جزيرة الطيور» من خلال تحليل البرامج السردية الأساسية للقصة والرهانات الموجودة بين الفاعلين المنفذين ومواضيع القيمة المستهدفة. وتعد هذه الرهانات في القصة التي بين أيدينا سياسية بالدرجة الأولى وتمس بشكل مباشر العلاقة بين السلطة والشعب في حقبة تاريخية طويلة تبدأ بالغزو الفرنسي للجزائر وتنتهي بأحداث أكتوبر الأليمة التي هزت الجزائر المستقلة في ١٩٨٨ .

تعالج الرواية إذن فترة حاسمة في تاريخ الجزائر خضعت لقراءات وتأويلات متباينة وصلت إلى حد التناقض أحيانا وهي مبنية في الأعم الأغلب على استراتيجيات سياسية يتبناها هذا المحلل أو ذاك لتعزيز توجه سياسي مبني سلفا.

في هذا البحث المتواضع، لانولي أهمية لهذا النوع من الدراسات التي تصدر أحكام قيمة هي إلى الذاتية أقرب منها إلى الموضوعية التي تستمد أصولها من التفكير العلمي المرتكز أساسا على صوغ الفرضيات والتحقق منها في أثناء البحث. ولاننظر في الممارسة النقدية على أنها منبر للدفاع عن قضية سياسية أو إيديولوجية. كما أننا لانولي أهمية للتحليلات التي تدرس النص من خارجه. لقد أثبتت مثل هذه التوجهات النقدية فشلها في فض الإشكالات التي يطرحها النص على جميع الأصعدة.

تبدأ هذه الرواية بوضع مضطرب تقف وراءه «الأمواج الهائجة التي تحاول زعزعة أقدام البرج» (الرواية، ص١٢). تحتل هذه الأمواج موقع الفاعل المنفذ sujet opérateur في برنامج سردي يرمي من خلاله إلى قلب نظام الحكم الممثل في الهيئة اللافظة «نحن» (تحصنا) التي تتساءل في حيرة عن طبيعة المحرك الذي يثير مكامن كفاءة سياسية تشكلت بشكل فاجأها، على الرغم من أنها تدرك تلك المرات العديدة التي وقع فيها الشرخ. إن حضور هذه الهيئة في السلطة لايمكن للقارئ أن يفهم علته إلا إذا أدرك طبيعة البرنامج الذي تسعى إلى تنفيذه ورهانات الصراع الحقيقة بين السلطة والشعب. يتمثل مصدر الصراع في بداية القصة في الهوة العميقة الموجودة بينهما: «نتأسف على المرات العديدة التي وقع فيها الشرخ، ففرقتنا الأزمة» (الرواية، ص١١). ولئن كان التأسف علامة من علامات الحزن

(*) خلاص جيلالي، عواصف جزيرة الطيور، المطر والجراد، منشورات مارينور، الجزائر ١٩٩٨ .

(**) باحث جزائري.

قراءة سيميائية في رواية «عواصف جزيرة الطيور»(*)

د . رشيد بن مالك(**)

سنقتصر في هذه الدراسة على فحص المضامين الدلالية لرواية «عواصف جزيرة الطيور» من خلال تحليل البرامج السردية الأساسية للقصة والرهانات الموجودة بين الفاعلين المنفذين ومواضيع القيمة المستهدفة. وتعد هذه الرهانات في القصة التي بين أيدينا سياسية بالدرجة الأولى وتمس بشكل مباشر العلاقة بين السلطة والشعب في حقبة تاريخية طويلة تبدأ بالغزو الفرنسي للجزائر وتنتهي بأحداث أكتوبر الأليمة التي هزت الجزائر المستقلة في ١٩٨٨ .

تعالج الرواية إذن فترة حاسمة في تاريخ الجزائر خضعت لقراءات وتأويلات متباينة وصلت إلى حد التناقض أحيانا وهي مبنية في الأعم الأغلب على استراتيجيات سياسية يتبناها هذا المحلل أو ذاك لتعزيز توجه سياسي مبني سلفا.

في هذا البحث المتواضع، لانولي أهمية لهذا النوع من الدراسات التي تصدر أحكام قيمة هي إلى الذاتية أقرب منها إلى الموضوعية التي تستمد أصولها من التفكير العلمي المرتكز أساسا على صوغ الفرضيات والتحقق منها في أثناء البحث. ولاننظر في الممارسة النقدية على أنها منبر للدفاع عن قضية سياسية أو إيديولوجية. كما أننا لانولي أهمية للتحليلات التي تدرس النص من خارجه. لقد أثبتت مثل هذه التوجهات النقدية فشلها في فض الإشكالات التي يطرحها النص على جميع الأصعدة.

تبدأ هذه الرواية بوضع مضطرب تقف وراءه «الأمواج الهائجة التي تحاول زعزعة أقدام البرج» (الرواية، ص١٢). تحتل هذه الأمواج موقع الفاعل المنفذ sujet opérateur في برنامج سردي يرمي من خلاله إلى قلب نظام الحكم الممثل في الهيئة اللافظة «نحن» (تحصنا) التي تتساءل في حيرة عن طبيعة المحرك الذي يثير مكامن كفاءة سياسية تشكلت بشكل فاجأها، على الرغم من أنها تدرك تلك المرات العديدة التي وقع فيها الشرخ. إن حضور هذه الهيئة في السلطة لايمكن للقارئ أن يفهم علته إلا إذا أدرك طبيعة البرنامج الذي تسعى إلى تنفيذه ورهانات الصراع الحقيقة بين السلطة والشعب. يتمثل مصدر الصراع في بداية القصة في الهوة العميقة الموجودة بينهما: «نتأسف على المرات العديدة التي وقع فيها الشرخ، ففرقتنا الأزمة» (الرواية، ص١١). ولئن كان التأسف علامة من علامات الحزن

(*) خلاص جيلالي، عواصف جزيرة الطيور، المطر والجراد، منشورات مارينور، الجزائر ١٩٩٨ .

(**) باحث جزائري.

والندم، فإنه في ذات الوقت إقرار السلطة بفشلها في تسيير أمور الدولة وهو فشل تكرر مرات عديدة مما تسبب في نشوء الأزمة بين الحاكم والمحكوم. لنا أن نتساءل في هذا المساق عن أسباب نشوئها.

إن هذه الأسباب لاتخرج في جميع الحالات عن حدود الكفاءة السياسية للهيئة الحاكمة والتي تندرج ضمن برنامج سياسي معطى يكون الهدف منه العمل على إرساء دعائم العدالة الاجتماعية والدفاع عن الحقوق الشرعية للمواطن.

ودون أن نحاول إضفاء تأويلات قد لايتحملها النص، سنلجأ إلى استقراء الملفوظات السردية في القصة انطلاقا من نظرية الجهات théorie des modalités. سيساعدنا هذا المنحنى المنهجي على النظر بعمق في طبيعة العلاقة الموجودة بين الحاكم وفعله السياسي.

1 «لن تتوانى في تمزيق رئانا وضلوعنا، علها
تعثر، ضمن أشلائها، على بعض
المعادن الثمينة واللآلىء التي ستضاف إلى
أرصدة مالكيها في بنوك
المقايضة الشمالية» (الرواية، ص١٣).

2 «غير أنني لم أتصور أبدا أن تبلغ الأنانية
والجشع بأولئك الوحوش (...) تلك الدرجة المقيئة
المقززة لمجرد التفكير في شناعتها التي
لاتختلف عن الخيانة الكبرى (...).
وهل هناك كلمة أوسع معنى من الخيانة إذا
ديست المبادئ ولم الوطن ككمشة تراب ليودع
تبرا في الجيوب الشخصية» (الرواية، ص٦١).

3 «الأغبياء، لم يفهموا موقفي طبعا
وهل فهموا شيئا
في هذه الحياة؟ الملذات طغت على
أفكارهم وحواسهم
فلم يعودوا يرون من الحياة سوى
ثلاثة: المال والنساء والخمر.
حتى الوطن وضعوه في الجيب حتى
لايفلت منهم» (الرواية، ص٦٢).

في المقطع السردي الأول، يسخر الفاعل الجماعي (القاهرون الغلاة) إرادته في تنمية الثروة، ويوجه إنذارا هو بمثابة التهديد للأمواج البشرية ويؤسس نفسه بالسلطة السياسية التي يملكها فاعلا مضمرا في برنامج عسكري تكون الغاية منه قمع كل مشروع حامل لبذرة التمرد على النظام. ينبغي أن نفهم التهديد هنا على أنه يعبر من ناحية على حالة غضبية، ويستعمل من ناحية ثانية للدلالة على فعل كلامي يرمي من خلاله إلى إقناع الآخر بالخطر المحدق به. يتضح المضمون الدلالي للتهديد بصورة/ تمزيق الرئى والضلوع/. ويحمل التهديد بعده الدال بقوته الردعية التي تجسدها قدرته العسكرية «دبابات وهليكوبترات ورشاشات وجيبات(...) وقنابل مسيلة للدموع» الرواية، ص١١).

وبالتالي فإن خرق الفاعل لمبدأ حق الأمواج البشرية في الحياة احتمال يبقى واردا وذلك في سبيل تنمية ثروته في البنوك الأجنبية. تأسيسا على هذا، «تتحول الإرادة إلى الجهة المؤسسة للعامل الفاعل»[2]. ذلك أن علة وجوده في السلطة مرهونة سلفا باشتداد حرصه على

(2) Jean Caude Coquet, Le discours et son sujet, Pratique de la grammaire modale, T2, Klincksieck, Paris, 1985, p.33.

والندم، فإنه في ذات الوقت إقرار السلطة بفشلها في تسيير أمور الدولة وهو فشل تكرر مرات عديدة مما تسبب في نشوء الأزمة بين الحاكم والمحكوم. لنا أن نتساءل في هذا المساق عن أسباب نشوئها.

إن هذه الأسباب لاتخرج في جميع الحالات عن حدود الكفاءة السياسية للهيئة الحاكمة والتي تندرج ضمن برنامج سياسي معطى يكون الهدف منه العمل على إرساء دعائم العدالة الاجتماعية والدفاع عن الحقوق الشرعية للمواطن.

ودون أن نحاول إضفاء تأويلات قد لايتحملها النص، سنلجأ إلى استقراء الملفوظات السردية في القصة انطلاقا من نظرية الجهات théorie des modalités. سيساعدنا هذا المنحنى المنهجي على النظر بعمق في طبيعة العلاقة الموجودة بين الحاكم وفعله السياسي.

1 «لن تتوانى في تمزيق رئانا وضلوعنا، علها
تعثر، ضمن أشلائها، على بعض
المعادن الثمينة واللآلىء التي ستضاف إلى
أرصدة مالكيها في بنوك
المقايضة الشمالية» (الرواية، ص١٣).

2 «غير أنني لم أتصور أبدا أن تبلغ الأنانية
والجشع بأولئك الوحوش (...) تلك الدرجة المقيتة
المقززة لمجرد التفكير في شناعتها التي
لاتختلف عن الخيانة الكبرى (...).
وهل هناك كلمة أوسع معنى من الخيانة إذا
ديست المبادئ ولم الوطن ككمشة تراب ليودع
تبرا في الجيوب الشخصية» (الرواية، ص٦١).

3 «الأغبياء، لم يفهموا موقفي طبعا
وهل فهموا شيئا
في هذه الحياة؟ الملذات طغت على
أفكارهم وحواسهم
فلم يعودوا يرون من الحياة سوى
ثلاثة: المال والنساء والخمر.
حتى الوطن وضعوه في الجيب حتى
لايفلت منهم» (الرواية، ص٦٢).

في المقطع السردي الأول، يسخر الفاعل الجماعي (القاهرون الغلاة) إرادته في تنمية الثروة، ويوجه إنذارا هو بمثابة التهديد للأمواج البشرية ويؤسس نفسه بالسلطة السياسية التي يملكها فاعلا مضمرا في برنامج عسكري تكون الغاية منه قمع كل مشروع حامل لبذرة التمرد على النظام. ينبغي أن نفهم التهديد هنا على أنه يعبر من ناحية على حالة غضبية، ويستعمل من ناحية ثانية للدلالة على فعل كلامي يرمي من خلاله إلى إقناع الآخر بالخطر المحدق به. يتضح المضمون الدلالي للتهديد بصورة/ تمزيق الرئى والضلوع/. ويحمل التهديد بعده الدال بقوته الردعية التي تجسدها قدرته العسكرية «دبابات وهليكوبترات ورشاشات وجيبات(...) وقنابل مسيلة للدموع» الرواية، ص١١).

وبالتالي فإن خرق الفاعل لمبدأ حق الأمواج البشرية في الحياة احتمال يبقى واردا وذلك في سبيل تنمية ثروته في البنوك الأجنبية. تأسيسا على هذا. «تتحول الإرادة إلى الجهة المؤسسة للعامل الفاعل»[٢]. ذلك أن علة وجوده في السلطة مرهونة سلفا باشتداد حرصه على

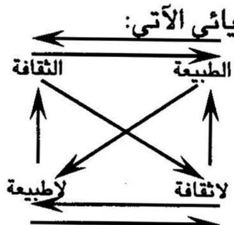
(2) Jean Caude Coquet, Le discours et son sujet, Pratique de la grammaire modale, T2, Klincksieck, Paris, 1985, p.33.

جمع أكبر قدر من الثروة والمال. إلى الرغبة في الملك تلغي جميع الخدمات المشروعة التي يمكن أن تقدم إلى المواطن ولهذا فإنه يتصرف في شؤون الدولة وفي حياة الشعب وكأنها ملكه الخاص.

تتحقق صورة/ الجشع/ بكل أبعادها الدالة في المقطع السردي الثاني ومن خلال صورة/ الوحوش/ الملحقة بالقاهرين الغلاة والتي تدخل في علاقة تنافر مع السمات المميزة للإنسان. تحيل الأولى على عالم الطبيعة بينما تحيل الثانية على عالم الثقافة.

على الصعيد السردي، يبدي الراوي رغبة حادة في رفض عالم الوحوش المثير للتقزز والتقيؤ. ويتحدد مساره على المستوى العميق بنفي القيم التي يفرزها هذا العالم والدعوة إلى تبني القيم المنبثقة من عالم الثقافة. وإذا دققنا النظر في مسار الوحوش، نلاحظ أنه يتحرك في برنامج سردي يهدف إلى نسف كل القيم التي تجعل من الإنسان إنسانا.

يمكن أن نثبت تجليات هاتين الصورتين في المربع السيميائي الآتي:

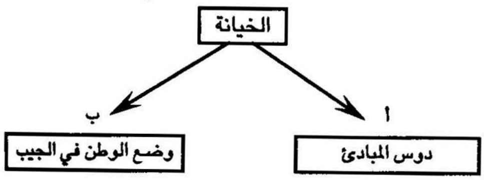


تقتصر مهمة تسييره لشؤون الدولة على الدخول في وصلة بموضوع قيمة لايتعدى إطار المال والجنس والخمر كما يظهر ذلك واضحا في المقطع السردي الثالث. الراوي لايعرف نفسه في هذا الإطار لانسداد عملية التواصل بينه وبينهم (لم يفهموا موقفي طبعا). الراوي هنا في حالة إحباط ناتجة أصلا عن حرمان هؤلاء للمواطن من حقه الطبيعي في الحياةوالوجود. هذه العلاقة ليست مربوطة فقط بتلك الموجودة بين الفاعل وموضوع القيمة بل مؤسسة أيضا على علاقة تكاد تكون تعاقدية بينه وبينهم(٣). الراوي في هذا المساق ينتقدهم بحكم وجودهم في السلطة لخرقهم العقد الذي يملي عليهم واجبات ولاستحواذهم على مراكز قرار ليسوا أهلا لها. إن الحمولة الدلالية للأغبياء تترجم استياء الرواي من وضع مترد يفتقر فيه الفاعلون السياسيون إلى المعرفة وبالتالي إلى القدرة على تسيير شؤون الدولة وتترجم أيضا قلقه من هاجسهم الأساسي الذي تقف وراءه رغبتهم الحادة في الدخول في وصلة بموضوع قيمة يعتبر فيه الوطن المعادل الموضوعي للمال:

«وهل هناك كلمة أوسع معنى من الخيانة إذا ديست المبادئ ولم الوطن ككمشة تراب ليودع تبرا في الجيوب الشخصية» (الرواية، ص ٦١).

«حتى الوطن وضعوه في الجيب حتى لايفلت منهم» (الرواية، ص٦٢).

ينفتح الملفوظ الأول على تشكل خطابي configuration discursive(٤). يحيل على / الخيانة/ بوصفها مخالفة خطيرة لما تمليه واجبات السلطة وتظهر تجلياتها في مسارين صوريين يمكن أن نبرزهما على النحو الآتي:



(3) A.J. Greimas, Du sens, Essais Sémiotiques, Seuil, Paris, 1983, p.227.

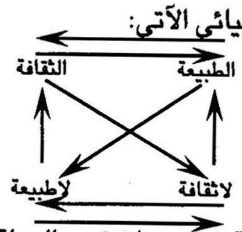
(4) Group d'Entrevernes, Analyse sémiotique des textes, P.U.L, Lyon, 1984, p.95.

جمع أكبر قدر من الثروة والمال. إلى الرغبة في الملك تلغي جميع الخدمات المشروعة التي يمكن أن تقدم إلى المواطن ولهذا فإنه يتصرف في شؤون الدولة وفي حياة الشعب وكأنها ملكه الخاص.

تتحقق صورة/ الجشع/ بكل أبعادها الدالة في المقطع السردي الثاني ومن خلال صورة/ الوحوش/ الملحقة بالقاهرين الغلاة والتي تدخل في علاقة تنافر مع السمات المميزة للإنسان. تحيل الأولى على عالم الطبيعة بينما تحيل الثانية على عالم الثقافة.

على الصعيد السردي، يبدي الراوي رغبة حادة في رفض عالم الوحوش المثير للتقزز والتقيؤ. ويتحدد مساره على المستوى العميق بنفي القيم التي يفرزها هذا العالم والدعوة إلى تبني القيم المنبثقة من عالم الثقافة. وإذا دققنا النظر في مسار الوحوش، نلاحظ أنه يتحرك في برنامج سردي يهدف إلى نسف كل القيم التي تجعل من الإنسان إنسانا.

يمكن أن نثبت تجليات هاتين الصورتين في المربع السيميائي الآتي:

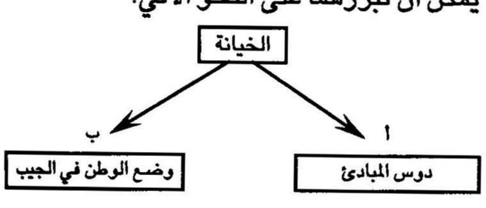


تقتصر مهمة تسييره لشؤون الدولة على الدخول في وصلة بموضوع قيمة لايتعدى إطار المال والجنس والخمر كما يظهر ذلك واضحا في المقطع السردي الثالث. الراوي لايعرف نفسه في هذا الإطار لانسداد عملية التواصل بينه وبينهم (لم يفهموا موقفي طبعا). الراوي هنا في حالة إحباط ناتجة أصلا عن حرمان هؤلاء للمواطن من حقه الطبيعي في الحياةوالوجود. هذه العلاقة ليست مربوطة فقط بتلك الموجودة بين الفاعل وموضوع القيمة بل مؤسسة أيضا على علاقة تكاد تكون تعاقدية بينه وبينهم(٣). الراوي في هذا المساق ينتقدهم بحكم وجودهم في السلطة لخرقهم العقد الذي يملي عليهم واجبات ولاستحواذهم على مراكز قرار ليسوا أهلا لها. إن الحمولة الدلالية للأغبياء تترجم استياء الرواي من وضع مترد يفتقر فيه الفاعلون السياسيون إلى المعرفة وبالتالي إلى القدرة على تسيير شؤون الدولة وتترجم أيضا قلقه من هاجسهم الأساسي الذي تقف وراءه رغبتهم الحادة في الدخول في وصلة بموضوع قيمة يعتبر فيه الوطن المعادل الموضوعي للمال:

«وهل هناك كلمة أوسع معنى من الخيانة إذا ديست المبادئ ولم الوطن ككمشة تراب ليودع تبرا في الجيوب الشخصية» (الرواية، ص ٦١).

«حتى الوطن وضعوه في الجيب حتى لايفلت منهم» (الرواية، ص٦٢).

ينفتح الملفوظ الأول على تشكل خطابي configuration discursive(٤). يحيل على / الخيانة/ بوصفها مخالفة خطيرة لما تمليه واجبات السلطة وتظهر تجلياتها في مسارين صوريين يمكن أن نبرزهما على النحو الآتي:



(3) A.J. Greimas, Du sens, Essais Sémiotiques, Seuil, Paris, 1983, p.227.

(4) Group d'Entrevernes, Analyse sémiotique des textes, P.U.L, Lyon, 1984, p.95.

ينضوي المسار الصوري (أ) تحت سياقات مفتوحة على العنف الذي تم به خرق القيم الضابطة لسلوك الإنسان، ويتجانس دلاليا مع المسار (ب) تجانسا يحيل على الخطورة التي وصل إليها وضع يتسم بنهب موصوف ويتحول فيه المستحيل إلى الممكن. إن تحقيق هؤلاء للفعل المستحيل:

وضع الوطن في الجيب / أضحى حقيقة لاتتوقف دلالتها عند لم هؤلاء للوطن / ككمشة تراب / بل تتعداه لقطع الشعب عن أعز مايملك (الانتماء) وإذلاله(*).

يتجسد المسار الصوري للإذلال والقمع عبر برنامج سردي خاص بالرقابة المضروبة على كل ما تكتبه وتنشره وسائل الإعلام على نحو مايظهر ذلك واضحا في الملفوظ السردي الآتي:

«سجين أنا إذن. السبب؟ التعليق على خبر نشرته إحدى صحف الجزيرة وتأويله خطأ فالمساس بأمن «المشيخة» ومحاولة تشويه سمعة الشيخ الأكبر حامي الأمة» (الرواية، ص٤٦).

يحتل الراوي في هذا المقطع موقع فاعل حالة sujet d'état في فصله عن موضوع قيمة / الحرية /. ينبغي أن نشير في هذا السياق إلى أن التقويم التداولي sanction pragmatique(٥) من منظور المرسل المقوم يتمثل في بداية الأمر في الحكم الإيبيستيمي jugement épistémique على تطابق (أو عدم تطابق) البرنامج المحقق من الفاعل مع النظام الخلاقي systéme axiolo-gique الذي ينظم العلاقة بين الراوي بوصفه صحافيا والسلطة المجسدة في الشيخ الأكبر حامي الأمة. هذه العلاقة مبنية أصلا على العقد المقترح أو المفروض من دوائر السلطة بوصفها المرسل / المحرك(٦) destinateur/manipulateur. لكل برنامج صحفي. تأتي هذه الهيئة في نهاية كل برنامج لتتحقق، في إطار التقويم، من تنفيذ العقد. انطلاقا من الملفوظ السردي المثبت أعلاه، نلاحظ أن الفاعل (الراوي) قدم خبرا مخلا بذلك؛ شروط العقد (السكوت). فهو لم يقف عند حدود نقل الخبر الآتي:

«اكتشفت دورية بحرية فجر أول أمس أربعة جثث على أحد شواطىء العاصمة «البيضاء» يكون قد رماها البحر» (الرواية، ص٤٦).

بل ذهب إلى أبعد من ذلك باكتشافه لأسرار الخبر وتأويله بشكل خاطىء:

«سجين أنا إذن لأنني اكتشفت أسرار الخبر (الرواية، ص٤٧).

يعد الفعل التأويلي للراوي خطرا على / أمن المشيخة /. بقي لنا الآن أن نحدد درجة خطورة هذا الفعل من خلال استقراء الملفوظات السردية الآتية:

أ «لاأحد يريد أن يتحدث عن مصير هؤلاء المختفين، اللهم إلا الرضوخ لتلك الزفرات المبررة بوقائع تاريخ غريب مملوء بالإختطافات» (الرواية، ص٥٢).

(*) داس الشيء برجله: وطئه شديدا بقدمه.
داس فلانا: أذله وخدعه واحتال عليه. أنظر:
إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، دار الدعوة، استانبول، تركيا، ١٩٨٩، مادة: داس، وطن.

(5) J.Courtés, Analyse sémiotique du discours, Hachette, Paris, 1991, p.212.

(٦) احتفظنا هنا بالترجمة التي وضعها أستاذنا الدكتور دانيال ريغ ل مصطلح manipulation (تحريك) في:
– السبيل، معجم عربي/فرنسي، فرنسي/ عربي، مكتبة لاروس، باريس وهي الترجمة نفسها المثبتة في: ١٩٨٣ .
– سعيد بنكراد، مدخل إلى السميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ١٩٩٤ .

ينضوي المسار الصوري (أ) تحت سياقات مفتوحة على العنف الذي تم به خرق القيم الضابطة لسلوك الإنسان، ويتجانس دلاليا مع المسار (ب) تجانسا يحيل على الخطورة التي وصل إليها وضع يتسم بنهب موصوف ويتحول فيه المستحيل إلى الممكن. إن تحقيق هؤلاء للفعل المستحيل:

وضع الوطن في الجيب / أضحى حقيقة لاتتوقف دلالتها عند لم هؤلاء للوطن / ككمشة تراب / بل تتعداه لقطع الشعب عن أعز مايملك (الانتماء) وإذلاله(*).

يتجسد المسار الصوري للإذلال والقمع عبر برنامج سردي خاص بالرقابة المضروبة على كل ما تكتبه وتنشره وسائل الإعلام على نحو مايظهر ذلك واضحا في الملفوظ السردي الآتي:

«سجين أنا إذن. السبب؟ التعليق على خبر نشرته إحدى صحف الجزيرة وتأويله خطأ فالمساس بأمن «المشيخة» ومحاولة تشويه سمعة الشيخ الأكبر حامي الأمة» (الرواية، ص٤٦).

يحتل الراوي في هذا المقطع موقع فاعل حالة sujet d'état في فصله عن موضوع قيمة / الحرية /. ينبغي أن نشير في هذا السياق إلى أن التقويم التداولي sanction pragmatique(٥) من منظور المرسل المقوم يتمثل في بداية الأمر في الحكم الإيبيستيمي jugement épistémique على تطابق (أو عدم تطابق) البرنامج المحقق من الفاعل مع النظام الخلاقي systéme axiolo-gique الذي ينظم العلاقة بين الراوي بوصفه صحافيا والسلطة المجسدة في الشيخ الأكبر حامي الأمة. هذه العلاقة مبنية أصلا على العقد المقترح أو المفروض من دوائر السلطة بوصفها المرسل / المحرك(٦) destinateur/manipulateur. لكل برنامج صحفي. تأتي هذه الهيئة في نهاية كل برنامج لتتحقق، في إطار التقويم، من تنفيذ العقد. انطلاقا من الملفوظ السردي المثبت أعلاه، نلاحظ أن الفاعل (الراوي) قدم خبرا مخلا بذلك؛ شروط العقد (السكوت). فهو لم يقف عند حدود نقل الخبر الآتي:

«اكتشفت دورية بحرية فجر أول أمس أربعة جثث على أحد شواطىء العاصمة «البيضاء» يكون قد رماها البحر» (الرواية، ص٤٦).

بل ذهب إلى أبعد من ذلك باكتشافه لأسرار الخبر وتأويله بشكل خاطىء:

«سجين أنا إذن لأنني اكتشفت أسرار الخبر (الرواية، ص٤٧).

يعد الفعل التأويلي للراوي خطرا على / أمن المشيخة /. بقي لنا الآن أن نحدد درجة خطورة هذا الفعل من خلال استقراء الملفوظات السردية الآتية:

أ «لاأحد يريد أن يتحدث عن مصير هؤلاء المختفين، اللهم إلا الرضوخ لتلك الزفرات المبررة بوقائع تاريخ غريب مملوء بالإختطافات» (الرواية، ص٥٢).

(*) داس الشيء برجله: وطئه شديدا بقدمه.
داس فلانا: أذله وخدعه واحتال عليه. أنظر:
إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، دار الدعوة، استانبول، تركيا، ١٩٨٩، مادة: داس، وطن.

(5) J.Courtés, Analyse sémiotique du discours, Hachette, Paris, 1991, p.212.

(٦) احتفظنا هنا بالترجمة التي وضعها أستاذنا الدكتور دانيال ريغ ل مصطلح manipulation (تحريك) في:
– السبيل، معجم عربي / فرنسي، فرنسي / عربي، مكتبة لاروس، باريس ١٩٨٣.
وهي الترجمة نفسها المثبتة في:
– سعيد بنكراد، مدخل إلى السميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ١٩٩٤.

غير أن الخيط الذي يربط جميع حالات الاختفاء هو أن ضحاياها كانوا يمارسون «السياسة». هكذا يقول سكان المدينة متهامسين (الرواية، ص٥٢). } ب

ينبني الملفوظان السرديان على برنامج الاختطاف. وهو برنامج يتوزع زمنيا على حقبة تاريخية غير محددة ولكنها مربوطة بلحظة حاضرة يؤكد فيها الراوي، بوصفة هيئة ملاحظة، على افتقار سكان المدينة إلى الإرادة في الحديث عن مسألة الاختطافات. ولئن كان هؤلاء لايملكون الرغبة في الكلام فلأنهم يفتقرون أيضا إلى القدرة عليه. على هذا الأساس، بقيت معرفتهم معطلة على مستوى/ الهمس/ لايملكون القدرة على تبليغها والإفصاح بها/ جهرا/ وذلك خوفا من بطش السلطة. ويعد الحديث عن السياسة في أبسط الحالات المعادل الموضوعي للموت (ب).

«الجلاوزة، تذكرتهم، سيارتهم، خداعهم (...) إنهم يحملونني الآن بعيدا، لاشك أنهم يرمونني في البحر» الرواية، ص٦٦).

هكذا نلاحظ أن السلطة بأجهزتها الأمنية تعمل كل مافي وسعها لتعطيل قنوات التواصل بينها وبين السكان وتثبيت نظام قائم على قمع الحريات الفردية والجماعية. إن عثور الدورية البحرية على الجثث وتبليغ خبر الكشف عنها يقدم مؤسسات السلطة على أنها حاضرة بقوة في حياة المواطن لإغاثته في أية لحظة ممكنة. وهي في الخفاء تعمل كل مافي وسعها لمحاصرته وفرض الرقابة الصارمة عليه على نحو مايظهر ذلك واضحا في المقطع السردي الآتي:

«وكنت من بين الذين قصدهم رجال الأع للتحقيق معهم في أمور كنت أعتبرها غريبة: كأن يسألونك عن رمز الجن في كتاباتك ومغزي البخور في صورك الشعرية، ولماذا تداوم علي تكرار هاتين الكلمتين في مسارك الأدبي كله؟» الراوية، ص٧٣).

يشكل رجال الأع فاعلا منفذا في برنامج التحقيق يسعى إلى الدخول في وصلة بالمعاني المحملة في الكتابة الشعرية. إن افتقارهم إلى المعرفة يجعلهم يشكون في أي شيء أضحت المعرفة تشكل خطرا على وجودهم فهم لايرتاحون للنمط المثقف. فهم يقرؤون ولايفهمون:

«وهل فهموا شيئا في هذه الحياة؟ (الرواية، ص٦٢).

الراوي هنا يقوم بفضح مكامن السقوط في السلطة. أسندت لهم مهام ليسوا مهيئين لها سلفا. المثقف معرض للخطر في أية لحظة. إن خطورة هذا البرنامج تتمثل في الإفرازات المدمرة التي يخلفها:

«... هكذا وجدتني أسأم وأغرق في سوداوية لانهاية لها استوى عندي الليل والنهار (...) وهجرتني الأفكار حتى خلتني موشكا على نوع من الجنون (...) قد يأتون ويحققون معي عن: لماذا جننت ومامعنى جنونك في هذه الأيام بالذات (الرواية، ص٧٤)».

إن صور/ السأم/ و / الغرق/ تشكل مسارا صوريا يحيل مباشرة على اضطراب الراوي واغترابه. إننا في عالم تحكمه ضوابط صارمة

غير أن الخيط الذي يربط جميع حالات الاختفاء هو أن ضحاياها كانوا يمارسون «السياسة». هكذا يقول سكان المدينة متهامسين (الرواية، ص٥٢). } ب

ينبني الملفوظان السرديان على برنامج الاختطاف. وهو برنامج يتوزع زمنيا على حقبة تاريخية غير محددة ولكنها مربوطة بلحظة حاضرة يؤكد فيها الراوي، بوصفة هيئة ملاحظة، على افتقار سكان المدينة إلى الإرادة في الحديث عن مسألة الاختطافات. ولئن كان هؤلاء لايملكون الرغبة في الكلام فلأنهم يفتقرون أيضا إلى القدرة عليه. على هذا الأساس، بقيت معرفتهم معطلة على مستوى/ الهمس/ لايملكون القدرة على تبليغها والإفصاح بها/ جهرا/ وذلك خوفا من بطش السلطة. ويعد الحديث عن السياسة في أبسط الحالات المعادل الموضوعي للموت (ب).

«الجلاوزة، تذكرتهم، سيارتهم، خداعهم (...) إنهم يحملونني الآن بعيدا، لاشك أنهم يرمونني في البحر» الرواية، ص٦٦).

هكذا نلاحظ أن السلطة بأجهزتها الأمنية تعمل كل مافي وسعها لتعطيل قنوات التواصل بينها وبين السكان وتثبيت نظام قائم على قمع الحريات الفردية والجماعية. إن عثور الدورية البحرية على الجثث وتبليغ خبر الكشف عنها يقدم مؤسسات السلطة على أنها حاضرة بقوة في حياة المواطن لإغاثته في أية لحظة ممكنة. وهي في الخفاء تعمل كل مافي وسعها لمحاصرته وفرض الرقابة الصارمة عليه على نحو مايظهر ذلك واضحا في المقطع السردي الآتي:

«وكنت من بين الذين قصدهم رجال الأع للتحقيق معهم في أمور كنت أعتبرها غريبة: كأن يسألونك عن رمز الجن في كتاباتك ومغزي البخور في صورك الشعرية، ولماذا تداوم علي تكرار هاتين الكلمتين في مسارك الأدبي كله؟» الراوية، ص٧٣).

يشكل رجال الأع فاعلا منفذا في برنامج التحقيق يسعى إلى الدخول في وصلة بالمعاني المحملة في الكتابة الشعرية. إن افتقارهم إلى المعرفة يجعلهم يشكون في أي شيء أضحت المعرفة تشكل خطرا على وجودهم فهم لايرتاحون للنمط المثقف. فهم يقرؤون ولايفهمون:

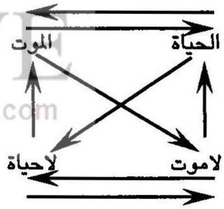
«وهل فهموا شيئا في هذه الحياة؟ (الرواية، ص٦٢).

الراوي هنا يقوم بفضح مكامن السقوط في السلطة. أسندت لهم مهام ليسوا مهيئين لها سلفا. المثقف معرض للخطر في أية لحظة. إن خطورة هذا البرنامج تتمثل في الإفرازات المدمرة التي يخلفها:

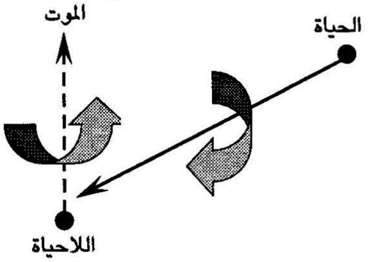
«... هكذا وجدتني أسأم وأغرق في سوداوية لانهاية لها استوى عندي الليل والنهار (...) وهجرتني الأفكار حتى خلتني موشكا على نوع من الجنون (...) قد يأتون ويحققون معي عن: لماذا جننت ومامعنى جنونك في هذه الأيام بالذات (الرواية، ص٧٤)».

إن صور/ السأم/ و / الغرق/ تشكل مسارا صوريا يحيل مباشرة على اضطراب الراوي واغترابه. إننا في عالم تحكمه ضوابط صارمة

مستمدة من المرسل المحرك السياسي وممارسة على المرسل إليه الفاعل. الأوامر عند الأول إلزام (=/وجوب الفعل/) عند الثاني. الراوي لايقوى على تحمل هذه الضغوط. إنها لحظة انهيار عارمة فقد معها سلطته على الكلام والأفكار ووجوده كإنسان. أضحى في عالم لايحكمه الزمن الوجودي. عالم متسم باليأس والسوداوية. إن صورة / النهار / التي تحيل على عالم الحياة اندغمت في صورة/ الليل/ المقترنة بصورة/ الغرق/ وأضحت محملة بقيمة / الموت/ يمكن أن نفهم هذا الوضع المتردي المتسم بالتوتر والقلق الذي آل إليه الراوي من خلال المربع السيميائي الآتي:



إن الرقابة المفروضة عليه أفقدته عقله وحركته في بداية الأمر للتخلي عن حياة يحكمها نظام قيم جرده من حقه في التعبير والوجود ودفعه بعنف في منطقة فقد فيها القدرة على التمييز والسيطرة على العقل بوصفه القوة المنظمة لسلوك الإنسان. لهذه الاعتبارات، يبدو الراوي رافضا لعالم لايعرف نفسه فيه ومضطربا في منزلة وسطى بين الحياة والموت وراغبا في ولوج عالم تحكمه قوانين لايخضع لها العقل. إن نزوعه إلى هذا الفضاء ناتج أصلا عن الفعل الإغرائي الذي يمارسه عليه الجنون (أغراني دخول عالمه» الرواية، ص٧٤). يمكن أن نوضح هذه التخريجات الدلالية في الرسم الآتي:

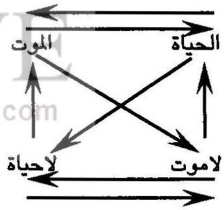


غير أن الراوي سرعان مايدرك خطورة اللعبة التي استدرجه إليها الجهاز القمعي للسلطة، فبدأ يخرج تدريجيا من الهوة العميقة التي أقحم فيها (منطقة اللاحياة)، ويدخل في عالم اقتنع بضرورة تغييره (عالم الحياة). نلمس هذا التحويل الذي مس البنية السردية في الملفوظات الآتية:

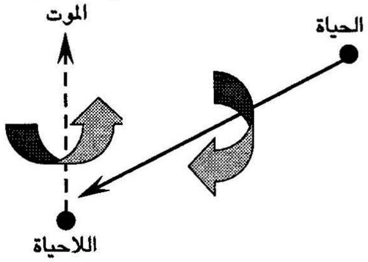
«... الشك، الخوف، الذل، الخذلان، وما يشابهها من مشاعر دنيئة خسيسة، هل تلازمنا إلى الأبد أم سنقبل يوما على استئصال جراثيمها الخبيثة» (الرواية، ص ٧٤).

بهذا الشكل بدأت تتشكل عناصر كفاءة الراوي لتحقيق أداء التمرد على الوضع. نلحظ هذا التشكل على مستوى جهات / الوجوب/ و / الإرادة/ و / القدرة/ هذه الجهات التي كان يفتقر إليها يمكن أن نفهم حقيقتها إذا انتقلنا إلى الصعيد الخطابي حيث نلاحظ أن صور/ الشك/، الخوف/، الذل/، الخذلان/ المحملة بقيمة الدناءة تأتي لتفرز تشكلا خطابيا -config uration discursive يحيل على الحالة الشعورية للراوي. وهي حالة متسمة بشعور يعبر عن رفضه لقيمة الدناءة ورغبته في السمو المجسد في صور/ اليقين/، الشجاعة/، المجلد/، هذه

مستمدة من المرسل المحرك السياسي وممارسة على المرسل إليه الفاعل. الأوامر عند الأول إلزام (=/وجوب الفعل/) عند الثاني. الراوي لايقوى على تحمل هذه الضغوط. إنها لحظة انهيار عارمة فقد معها سلطته على الكلام والأفكار ووجوده كإنسان. أضحى في عالم لايحكمه الزمن الوجودي. عالم متسم باليأس والسوداوية. إن صورة / النهار / التي تحيل على عالم الحياة اندغمت في صورة/ الليل/ المقترنة بصورة/ الغرق/ وأضحت محملة بقيمة / الموت/ يمكن أن نفهم هذا الوضع المتردي المتسم بالتوتر والقلق الذي آل إليه الراوي من خلال المربع السيميائي الآتي:



إن الرقابة المفروضة عليه أفقدته عقله وحركته في بداية الأمر للتخلي عن حياة يحكمها نظام قيم جرده من حقه في التعبير والوجود ودفعه بعنف في منطقة فقد فيها القدرة على التمييز والسيطرة على العقل بوصفه القوة المنظمة لسلوك الإنسان. لهذه الاعتبارات، يبدو الراوي رافضا لعالم لايعرف نفسه فيه ومضطربا في منزلة وسطى بين الحياة والموت وراغبا في ولوج عالم تحكمه قوانين لايخضع لها العقل. إن نزوعه إلى هذا الفضاء ناتج أصلا عن الفعل الإغرائي الذي يمارسه عليه الجنون (أغراني دخول عالمه» الرواية، ص٧٤). يمكن أن نوضح هذه التخريجات الدلالية في الرسم الآتي:

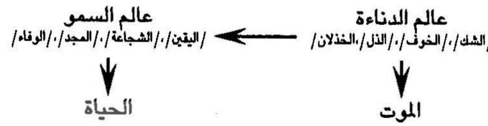


غير أن الراوي سرعان مايدرك خطورة اللعبة التي استدرجه إليها الجهاز القمعي للسلطة، فبدأ يخرج تدريجيا من الهوة العميقة التي أقحم فيها (منطقة اللاحياة)، ويدخل في عالم اقتنع بضرورة تغييره (عالم الحياة). نلمس هذا التحويل الذي مس البنية السردية في الملفوظات الآتية:

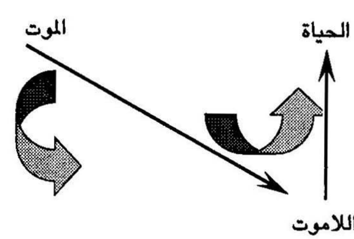
«... الشك، الخوف، الذل، الخذلان، وما يشابهها من مشاعر دنيئة خسيسة، هل تلازمنا إلى الأبد أم سنقبل يوما على استئصال جراثيمها الخبيثة» (الرواية، ص ٧٤).

بهذا الشكل بدأت تتشكل عناصر كفاءة الراوي لتحقيق أداء التمرد على الوضع. نلحظ هذا التشكل على مستوى جهات / الوجوب/ و / الإرادة/ و / القدرة/ هذه الجهات التي كان يفتقر إليها يمكن أن نفهم حقيقتها إذا انتقلنا إلى الصعيد الخطابي حيث نلاحظ أن صور / الشك/، الخوف/، الذل/، الخذلان/ المحملة بقيمة الدناءة تأتي لتفرز تشكلا خطابيا config-uration discursive يحيل على الحالة الشعورية للراوي. وهي حالة متسمة بشعور يعبر عن رفضه لقيمة الدناءة ورغبته في السمو المجسد في صور / اليقين/، الشجاعة/، المجلد/، هذه

الصور وإن كانت غائبة، فإنها حاضرة بقوة حضوراً يعكس وضعا سرديا جديدا متسما بثقة الراوي في نفسه («سنقبل يوما على استئصال جراثيمها الخبيثة» (الرواية، ص ٧٤) وعزمه على تحيين مشروع (استئصال الجراثيم الخبيثة للمشاعر الدنيئة») تتصدره رغبة في الانتقال من عالم الدناءة إلى عالم السمو:



إذا نقلنا هذه المعطيات على الصعيد العميق، يمكن أن نفهم أهمية هذه النقلة التي تمثل استعادة الراوي لوعيه وخروجه التدريجي من اللاحياة (منطقة الجنون) إلى الحياة (منطقة العقل والوعي): وتتم هذه العملية من خلال نفي الراوي لقيمتي الموت والجنون وتأكيد رغبته في الدفاع عن حقه في التعبير والحياة والوجود:



ولئن كان الراوي مقتنعا اقتناعا كليا بضرورة تغيير الوضع وتحقيق المشروع على النحو الذي ارتضاه لنفسه، فإن الاغتيال حال دون تحقيقه لهذه الرغبة:

«فنهاية هذه الصفحات غامضة، بل خطيرة وكأني بكاتبها قد مات وهو يكتبها، وبدقة عندما وصل إلى الاقتناع بشيء خطير (لاحظوا أنه أنهاها بعبارة: وسرعان مارحت أقنع نفسي أن...» (الراوية، ص٧٦).

«يحتمل جدا أن رجال «الأع» الذين يطاردونه، كما أثبت ذلك في مخطوطه، يكونون قد فاجأوه وهو يكتب فأخذوه إلى مكان ما أو قتلوه» (الرواية، ص ٧٤).

استنادا إلى هذا المقطع السردي، نلاحظ أن السلطة بجهازها الأمني المحكم تفصح عن حقيقة كينونتها المتمثلة في مطاردة أو اختطاف أو اغتيال كل فاعل يدلي برأي مخالف لها جهرا أو كتابة بجيد الفاعل نفسه في جميع الحالات أمام أمرين إما أن ينضم إلى السلطة فيعرب عن توافقه مع قيمها فيتماها في نظامها وتكتب له الحياة ومتعها أو يعرض عنها ويحقق وجوده في معارضتها فيموت يمكن أن نلمس هذه الممارسة بوضوح في المقطع السردي الآتي:

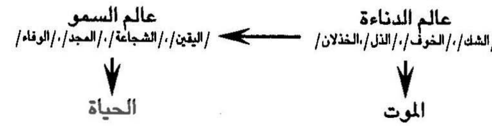
«...بوجبل النقابي الذي رفض الانضمام إلى «المشايخ» فأخفوه إلى الأبد عقابا له عن عصيانه وعقوقه بسكناه حي جبل «شعبي» بدل الفيلا التي منحها له الشيخ الأكبر في حي «المشايخ» (الرواية، ص ٥١).

يرتكز هذا المقطع على بنية التبادل de structure l'échange [7]. التي تنبني على تماثل القيم المبدلة (م١ م٢) (*). إن الشيخ الأكبر بوصفه

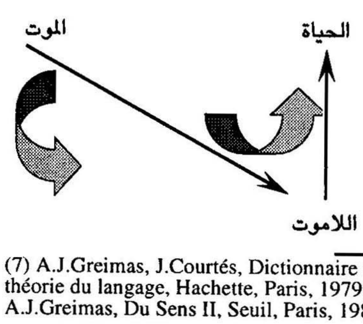
(7) A.J.Greimas, J.Courtés, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979, p. 114.
A.J.Greimas, Du Sens II, Seuil, Paris, 1983.p.39/44.

(*) م = موضوع القيمة.
على هذا لأساس «تفترض إقامة التماثل بين الموضوعين معرفة سابقة حول قيمة القيم. ويقوم التبادل المتوزان على الثقة المتبادلة. وبعبارة أخرى، على عقد ائتماني، ضمني أو صريح بين المساهمين في التبادل. تاسيسا على هذا، إذا كان التبادل بوصفه شكلا من اشكال تبليغ القيم يملك، على وجه الدقة، بنية محددة، فإن تأويله مرهون أساسا بشكل العقد الذي يتقدمه ويؤطره. ويتحمل هذا الشكل كل تحريكات مقولة الكينونة و الظاهر». انظر:
-A.J.Greimas, Du SensII, Seuil, Paris, 1983. p.43.

الصور وإن كانت غائبة، فإنها حاضرة بقوة حضوراً يعكس وضعا سرديا جديدا متسما بثقة الراوي في نفسه («سنقبل يوما على استئصال جراثيمها الخبيثة» (الرواية، ص ٧٤) وعزمه على تحيين مشروع (استئصال الجراثيم الخبيثة للمشاعر الدنيئة») تتصدره رغبة في الانتقال من عالم الدناءة إلى عالم السمو:



إذا نقلنا هذه المعطيات على الصعيد العميق، يمكن أن نفهم أهمية هذه النقلة التي تمثل استعادة الراوي لوعيه وخروجه التدريجي من اللاحياة (منطقة الجنون) إلى الحياة (منطقة العقل والوعي): وتتم هذه العملية من خلال نفي الراوي لقيمتي الموت والجنون وتأكيد رغبته في الدفاع عن حقه في التعبير والحياة والوجود:



ولئن كان الراوي مقتنعا اقتناعا كليا بضرورة تغيير الوضع وتحقيق المشروع على النحو الذي ارتضاه لنفسه، فإن الاغتيال حال دون تحقيقه لهذه الرغبة:

«فنهاية هذه الصفحات غامضة، بل خطيرة وكأني بكاتبها قد مات وهو يكتبها، وبدقة عندما وصل إلى الاقتناع بشيء خطير (لاحظوا أنه أنهاها بعبارة: وسرعان مارحت أقنع نفسي أن...» (الراوية، ص٧٦).

«يحتمل جدا أن رجال «الأع» الذين يطاردونه، كما أثبت ذلك في مخطوطه، يكونون قد فاجأوه وهو يكتب فأخذوه إلى مكان ما أو قتلوه» (الرواية، ص ٧٤).

استنادا إلى هذا المقطع السردي، نلاحظ أن السلطة بجهازها الأمني المحكم تفصح عن حقيقة كينونتها المتمثلة في مطاردة أو اختطاف أو اغتيال كل فاعل يدلي برأي مخالف لها جهرا أو كتابة بجيد الفاعل نفسه في جميع الحالات أمام أمرين إما أن ينضم إلى السلطة فيعرب عن توافقه مع قيمها فيتماهى في نظامها وتكتب له الحياة ومتعها أو يعرض عنها ويحقق وجوده في معارضتها فيموت يمكن أن نلمس هذه الممارسة بوضوح في المقطع السردي الآتي:

«...بوجبل النقابي الذي رفض الانضمام إلى «المشايخ» فأخفوه إلى الأبد عقابا له عن عصيانه وعقوقه بسكناه حي جبل «شعبي» بدل الفيلا التي منحها له الشيخ الأكبر في حي «المشايخ» (الرواية، ص ٥١).

يرتكز هذا المقطع على بنية التبادل de structure l'échange [7]. التي تنبني على تماثل القيم المبدلة (م١ م٢) (*). إن الشيخ الأكبر بوصفه

(7) A.J.Greimas, J.Courtés, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979, p. 114.
A.J.Greimas, Du Sens II, Seuil, Paris, 1983.p.39/44.

(*) م = موضوع القيمة.
على هذا الأساس «تفترض إقامة التماثل بين الموضوعين معرفة سابقة حول قيمة القيم. ويقوم التبادل المتوزان على الثقة المتبادلة. وبعبارة أخرى، على عقد ائتماني، ضمني أو صريح بين المساهمين في التبادل. تأسيسا على هذا، إذا كان التبادل بوصفه شكلا من أشكال تبليغ القيم يملك، على وجه الدقة، بنية محددة، فإن تأويله مرهون أساسا بشكل العقد الذي يتقدمه ويؤطره. ويتحمل هذا الشكل كل تحريكات مقولة الكينونة و الظاهر». انظر:
-A.J.Greimas, Du SensII, Seuil, Paris, 1983. p.43.

فاعلا سياسيا محركا يقدم هدية (فيلا) للنقابي بوجبل لتتحقق بذلك نقلته من فضاء شعبي إلى فضاء رسمي (حي المشايخ). وفي مقابل ذلك يقدم له بوجبل هدية ضديدة contre - don وهي الانضمام إلى المشايخ والتنازل عن الدفاع على حقوق العمال تفاديا لأي صراع اجتماعي محتمل قد يهدد وجود السلطة مؤديا بذلك إلى وضعية متوازنة مناسبة للحالة العادية للعلاقة بينه وبين السلطة. تأسيسا على هذا، تقوم بنية التبادل، على الأقل على الصعيد النظري، على عقد ائتماني contrat fiduciaire ضمني بين الطرفين. ويكفي أن يرفض أحدهما قيمةالهدية ليفسخ العقد. وهذا ماوقع بالضبط في الرواية التي بين أيدينا. بوجبل النقابي رفض الدور الموضوعاتي rÔle thématique الذي أسنده إليه.

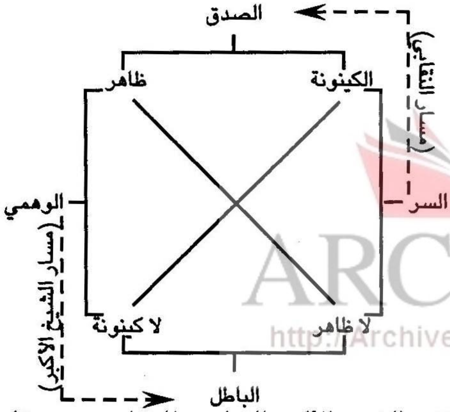
وهو رفض دال لاعتبارات عديدة:

أولا: إن قبوله يعني بكل بساطة خرق العقد بينه وبين العمال وتخليه في ذات الوقت عن تأدية دوره القيادي المحرك والمعبىء من ناحية ثانية التنازل عن إرادته وقدرته عن على الدفاع عن حقوق العمال.

ثانيا: نلاحظ من جهة ثانية أن مجرد تفكير الشيخ الأكبر في الهدية يعد اعترافا منه بأن الوضع الذي يوجد عليه العمال مترد للغاية والحل الوحيد للحيلولة دون تمردهم على السلطة هو امتصاص غضبهم عن طريق احتواء ممثلهم بتجريد كفاءته من القدرة والرغبة (فعل اللافعل).

ثالثا: إن رفض النقابي للعرض يعني رفض الدخول في لعبة السلطة وتمرده على القيم التي يمررها نظامها. ويعني الوفاء لقيم النظام الذي ينتمي إليه ولطموحات العمال التي أخذ على عاتقه الدفاع عنها.

يمكن أن نفهم حقيقة اللعبة التي أراد الشيخ أن يحشر فيها النقابي باللجوء إلى المربع التصديقي carré de véridiction.[8] الآتي والخاص بالظاهرة paraÎtre والكينونة étre:



يقدم الشيخ الأكبر للنقابي ظاهرا يعبر عن فاعل سياسي يفكر في شؤون الرعية ويسهر على إرساء دعائم العدالة الاجتماعية، يعني أنه يفكر في وضعه الاجتماعي ويبدي رغبة حادة في نقلة من سكن في حي «شعبي» إلى فيلا في حي «رسمي» (حي المشايخ). ويقدم له الهدية (فيلا) عربونا لصدق نيته. كنا قد وضحنا أعلاه الأسباب التي جعلت النقابي يرفض عرض الشيخ الأكبر. يعني هذا الرفض إسقاط قناع السلطة (الشيخ الأكبر) ويظهر بذلك وضعيتها الوهمية وهي وضعية باطلة للاعتبارات السالفة الذكر. الشيخ الأكبر أخطأ في توقعاته ولم يفكر في جميع الاحتمالات

(٨) لمزيد من التفصيل حول هذه المسالة، انظر:
- J. Courtés, Analyse sémiotique de Hachette, Paris, 1991, p.116.

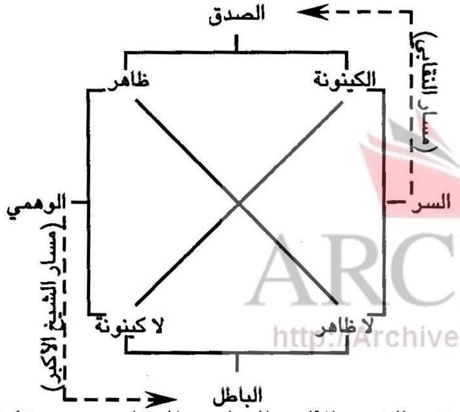
فاعلا سياسيا محركا يقدم هدية (فيلا) للنقابي بوجبل لتتحقق بذلك نقلته من فضاء شعبي إلى فضاء رسمي (حي المشايخ). وفي مقابل ذلك يقدم له بوجبل هدية ضديدة contre - don وهي الانضمام إلى المشايخ والتنازل عن الدفاع على حقوق العمال تفاديا لأي صراع اجتماعي محتمل قد يهدد وجود السلطة مؤديا بذلك إلى وضعية متوازنة مناسبة للحالة العادية للعلاقة بينه وبين السلطة. تأسيسا على هذا، تقوم بنية التبادل، على الأقل على الصعيد النظري، على عقد ائتماني contrat fiduciaire ضمني بين الطرفين. ويكفي أن يرفض أحدهما قيمةالهدية ليفسخ العقد. وهذا ماوقع بالضبط في الرواية التي بين أيدينا. بوجبل النقابي رفض الدور الموضوعاتي rÔle thématique الذي أسنده إليه. وهو رفض دال لاعتبارات عديدة:

أولا: إن قبوله يعني بكل بساطة خرق العقد بينه وبين العمال وتخليه في ذات الوقت عن تأدية دوره القيادي المحرك والمعبىء من ناحية ثانية التنازل عن إرادته وقدرته عن على الدفاع عن حقوق العمال.

ثانيا: نلاحظ من جهة ثانية أن مجرد تفكير الشيخ الأكبر في الهدية يعد اعترافا منه بأن الوضع الذي يوجد عليه العمال مترد للغاية والحل الوحيد للحيلولة دون تمردهم على السلطة هو امتصاص غضبهم عن طريق احتواء ممثلهم بتجريد كفاءته من القدرة والرغبة (فعل اللافعل).

ثالثا: إن رفض النقابي للعرض يعني رفض الدخول في لعبة السلطة وتمرده على القيم التي يمررها نظامها. ويعني الوفاء لقيم النظام الذي ينتمي إليه ولطموحات العمال التي أخذ على عاتقه الدفاع عنها.

يمكن أن نفهم حقيقة اللعبة التي أراد الشيخ أن يحشر فيها النقابي باللجوء إلى المربع التصديقي carré de véridiction.[8] الآتي والخاص بالظاهرة paraÎtre والكينونة étre:



يقدم الشيخ الأكبر للنقابي ظاهرا يعبر عن فاعل سياسي يفكر في شؤون الرعية ويسهر على إرساء دعائم العدالة الاجتماعية، يعني أنه يفكر في وضعه الاجتماعي ويبدي رغبة حادة في نقلة من سكن في حي «شعبي» إلى فيلا في حي «رسمي» (حي المشايخ). ويقدم له الهدية (فيلا) عربونا لصدق نيته. كنا قد وضحنا أعلاه الأسباب التي جعلت النقابي يرفض عرض الشيخ الأكبر. يعني هذا الرفض إسقاط قناع السلطة (الشيخ الأكبر) ويظهر بذلك وضعيتها الوهمية وهي وضعية باطلة للاعتبارات السالفة الذكر. الشيخ الأكبر أخطأ في توقعاته ولم يفكر في جميع الاحتمالات

(٨) لمزيد من التفصيل حول هذه المسالة، انظر:
- J. Courtés, Analyse sémiotique de Hachette, Paris, 1991, p.116.

الممكنة. إن خروج النقابي من وضعية سرية وانتقاله عبر نفي الظاهر إلى الوضعية الصادقة تشكل مفاجأة لم تخطر ببال الشيخ الأكبر نتج عنها وضع مضطرب انتهى باغتيال النقابي.

الخاتمة:

انطلاقا من المعطيات النصية، وتأسيسا على الملاحظات السابقة، يمكن أن نسجل، على مستوى القصة، القطيعة الموجودة بين السلطة والشعب، وغياب قنوات التواصل بينهما على جميع الأصعدة. الراوي منذ بداية يلجأ إلى تنويع زوايا النظر لهيئات تلفظية تروي من موقع تجربتها ما وقع لها من أحداث مأسوية تسببت فيها السلطة. هذه التجارب هي بمثابة الشهادات الحية تجري مجرى الحجة على الممارسات القمعية للسلطة وهي حجة تلغي علة وجودها على هرمها مادام حضورها لايمثل الشعب ولايخدم إلافئة قليلة وهي فئة «المشايخ». على هذا الأساس، نلاحظ أن استراتيجية الخطاب، في هذه الرواية، ترتكز أساسا على آلية منطقية يتم فيها بناء الفعل الإقناعي من داخل النص وعلى أساس الوضعيات السردية المفرزة على الصعيد السطحي وانطلاقا من برامج سردية محكومة سلفا برهانات صراع الفاعلين في صلب النص. وهي رهانات خطيرة تمس إشكالية السلطة في تسيير شؤون الرعية وتصدع العلاقة بين السلطة والشعب من ناحية والسلطة والفئة المثقفة من ناحية ثانية.

المراجع:

- خلاص جيلالي، عواصف جزيرة الطيور، المطر والجراد، منشورات مارينور، الجزائر، ١٩٩٨ .
- إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، دار الدعوة، استانبول، تركيا، ١٩٨٩ .
- سعيد بنكراد، مدخل إلى السميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ١٩٩٤ .
- Jean Caude Coquet, Le discours et son sujet, Pratique de la grammaire modale, T2, Klincksieck, Paris, 1985.
- A.J.Greimas, Du sens, Essais Sémiotiques, Seuil, Paris, 1983, p.227.
- Groupe d'Entrevernes Analyse sémiotique, des textes P.U.L, Lyon 1984.
- J.Courtés, Analyse sémiotique du discours, Hachette, Paris, 1991.
- A.J.Greimas, J.Courtés, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979, p. 114.

المكنة. إن خروج النقابي من وضعية سرية وانتقاله عبر نفي الظاهر إلى الوضعية الصادقة تشكل مفاجأة لم تخطر ببال الشيخ الأكبر نتج عنها وضع مضطرب انتهى باغتيال النقابي.

الخاتمة:

انطلاقا من المعطيات النصية، وتأسيسا على الملاحظات السابقة، يمكن أن نسجل، على مستوى القصة، القطيعة الموجودة بين السلطة والشعب، وغياب قنوات التواصل بينهما على جميع الأصعدة. الراوي منذ بداية يلجأ إلى تنويع زوايا النظر لهيئات تلفظية تروي من موقع تجربتها ما وقع لها من أحداث مأسوية تسببت فيها السلطة. هذه التجارب هي بمثابة الشهادات الحية تجري مجرى الحجة على الممارسات القمعية للسلطة وهي حجة تلغي علة وجودها على هرمها مادام حضورها لايمثل الشعب ولايخدم إلافئة قليلة وهي فئة «المشايخ». على هذا الأساس، نلاحظ أن استراتيجية الخطاب، في هذه الرواية، ترتكز أساسا على آلية منطقية يتم فيها بناء الفعل الإقناعي من داخل النص وعلى أساس الوضعيات السردية المفرزة على الصعيد السطحي وانطلاقا من برامج سردية محكومة سلفا برهانات صراع الفاعلين في صلب النص. وهي رهانات خطيرة تمس إشكالية السلطة في تسيير شؤون الرعية وتصدع العلاقة بين السلطة والشعب من ناحية والسلطة والفئة المثقفة من ناحية ثانية.

المراجع:

- خلاص جيلالي، عواصف جزيرة الطيور، المطر والجراد، منشورات مارينور، الجزائر، ١٩٩٨ .
- إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، دار الدعوة، استانبول، تركيا، ١٩٨٩ .
- سعيد بنكراد، مدخل إلى السميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ١٩٩٤ .
- Jean Caude Coquet, Le discours et son sujet, Pratique de la grammaire modale, T2, Klincksieck, Paris, 1985.
- A.J.Greimas, Du sens, Essais Sémiotiques, Seuil, Paris, 1983, p.227.
- Groupe d'Entrevernes Analyse sémiotique, des textes P.U.L, Lyon 1984.
- J.Courtés, Analyse sémiotique du discours, Hachette, Paris, 1991.
- A.J.Greimas, J.Courtés, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979, p. 114.

المسطور والمستور
قراءة في قصص أريج إبراهيم

د . سيد قطب(*)

١- صدمة العنوان:

لماذا يا أريج «أنصاف حكايات»؟ هل لأن النص المكتوب المسطور لايكتمل سوى بالقراءة؟ فيشكل القارئ من السطور حكاية المستور بين السطور، وبالتالي يحمل العنوان إشارة تستدعي ثنائية طرفي الإبداع، المرسل والمستقبل، وبهما معاً يتم إنتاج الدلالة الكلية غير المكتملة أيضاً لأن فعل الكتابة التام يتحدي عملية القراءة غير المنتهية.

هل لأن الكتابة التامة مستحيلة، والمبدع السارد يجد في اللغة تشكيلاً لنصف المعاني الهائمة داخلة، وما أن يفرغ من الكتابة إلاويشعر بأن شيئاً ما قد تسرب منه في صراعه مع اللغة والشكل وعناصر عالمه الفني.

هل لأن الكتابة أنثى، محكوم عليها إشارياً أن ترتبط بالدال (نصف)، نصف الدنيا، نصف الدين، نصف حظ المذكر، وبالتالي تجادل الكاتبة وعياً تاريخياً عرفياً حدد لها مساحة النصف وهي تسعى للاكتمال المستحيل، لأن النصف الآخر المذكر ناقص أيضاً.

هل لأن العرف الاجتماعي يستهلك نصف طاقة المؤنث في وقود المطبخ المذكر، فلاتملك سوى نصف طاقة فقط تعيد بها تشكيل العالم من حولها بالفن.

من القصة الأولى التي يعلو عنوانها ليهيمن على العنوان الكلي للمجموعة نبدأ، أنصاف حكايات، الجدة تحكي للحفيدة الصغيرة نصف الحكاية دائماً، وتنصرف عنها في زحام العمل المنزلي، تطاردها الحفيدة ثم يتأس فالجدّة قد نسيت ماكانت ترويه، وتصاب الحفيدة بالملل من الحكايات الناقصة، وتموت الجدة وتدرك الحفيدة أن الحياة سر قد يخفى حتى على صاحبه وأن كمال المعرفة مستحيل.

الجدة رمز يتشخص فيه التراث الذي لم يصلنا سوى جزء منه، جزء مكتوب يروى علماً وفناً، تاريخا وحكمة، لكن النصف الأكثر حيوية، أو الأجزاء الأخرى التي لم يقدرلها أن تسطر، فقد افتقدناها، حيوات مارسها بشر حقيقيون كانوا ياكلون ويمرحون، يتضاحكون ويتخاصمون، انغلقت عليهم أبواب الدور ليلاً، وجمعهم المسجد فجراً، وتطاحنوا على لقمة العيش نهاراً، واقتسموها بحب مساء، عالم لايمكن تصوره وإحياؤه، العنوان كماتدل عليه القصة الأولى إشارة إلى التواصل الذى لايتم كلية ولاينقطع أيضاً، جدل الماضي والحاضر المتخذ من علاقة الأجيال معادلاً موضوعياً له، كل جيل يستحيل عليه أن يقدم ذاته كاملة للجيل التالي، يظل نصف عالمه محجوباً داخله، نصف تجربته

(*) باحث مصري

المسطور والمستور
قراءة في قصص أريج إبراهيم

د . سيد قطب(*)

١- صدمة العنوان:

لماذا يا أريج «أنصاف حكايات»؟ هل لأن النص المكتوب المسطور لايكتمل سوى بالقراءة؟ فيشكل القارئ من السطور حكاية المستور بين السطور، وبالتالي يحمل العنوان إشارة تستدعي ثنائية طرفي الإبداع، المرسل والمستقبل، وبهما معاً يتم إنتاج الدلالة الكلية غير المكتملة أيضاً لأن فعل الكتابة التام يتحدي عملية القراءة غير المنتهية.

هل لأن الكتابة التامة مستحيلة، والمبدع السارد يجد في اللغة تشكيلاً لنصف المعاني الهائمة داخلة، وما أن يفرغ من الكتابة إلاويشعر بأن شيئاً ما قد تسرب منه في صراعه مع اللغة والشكل وعناصر عالمه الفني.

هل لأن الكتابة أنثى، محكوم عليها إشارياً أن ترتبط بالدال (نصف)، نصف الدنيا، نصف الدين، نصف حظ المذكر، وبالتالي تجادل الكاتبة وعياً تاريخياً عرفياً حدد لها مساحة النصف وهي تسعى للاكتمال المستحيل، لأن النصف الآخر المذكر ناقص أيضاً.

هل لأن العرف الاجتماعي يستهلك نصف طاقة المؤنث في وقود المطبخ المذكر، فلاتملك سوى نصف طاقة فقط تعيد بها تشكيل العالم من حولها بالفن.

من القصة الأولى التي يعلو عنوانها ليهيمن على العنوان الكلي للمجموعة نبدأ، أنصاف حكايات، الجدة تحكي للحفيدة الصغيرة نصف الحكاية دائماً، وتنصرف عنها في زحام العمل المنزلي، تطاردها الحفيدة ثم يتأس فالجدّة قد نسيت ماكانت ترويه، وتصاب الحفيدة بالملل من الحكايات الناقصة، وتموت الجدة وتدرك الحفيدة أن الحياة سر قد يخفى حتى على صاحبه وأن كمال المعرفة مستحيل.

الجدة رمز يتشخص فيه التراث الذي لم يصلنا سوى جزء منه، جزء مكتوب يروى علماً وفناً، تاريخا وحكمة، لكن النصف الأكثر حيوية، أو الأجزاء الأخرى التي لم يقدرلها أن تسطر، فقد افتقدناها، حيوات مارسها بشر حقيقيون كانوا ياكلون ويمرحون، يتضاحكون ويتخاصمون، انغلقت عليهم أبواب الدور ليلاً، وجمعهم المسجد فجراً، وتطاحنوا على لقمة العيش نهاراً، واقتسموها بحب مساء، عالم لايمكن تصوره وإحياؤه، العنوان كماتدل عليه القصة الأولى إشارة إلى التواصل الذى لايتم كلية ولاينقطع أيضاً، جدل الماضي والحاضر المتخذ من علاقة الأجيال معادلاً موضوعياً له، كل جيل يستحيل عليه أن يقدم ذاته كاملة للجيل التالي، يظل نصف عالمه محجوباً داخله، نصف تجربته

(*) باحث مصري

تخفى عليه أو يخفيها بنفسه متعمداً أو متناسياً.

ويظل الحاضر ناقصاً، متطلعاً لاكتمال خبراته بالماضي المفقود بعضه، يظل الحاضر منقباً عن أصول لايصل إلى جذورها البعيدة، ليكتشف أنه قد كتب تجربته هو خلال عملية البحث عن الجذور وأن جزءاً من تجربته قد غاب عنه وهو يعيش ذاته.

يضاف إلى ماسبق دلالة وثيقة الصلة ببناء القصة عند أريج، إنها تتخذ موقفاً مغايراً من القص التقليدى الذى يقوم على منطقية الحكاية، بعلاقات شخصياتها الدرامية وتطور الأحداث لإحكام الصراع، وتصاعد الموقف وتأزمه، انتهاء بخاتمة تنويرية موحية بدلالة الحكاية، محققة الانتصار والتصفية، أريج تحتفظ بنصف الحكاية، بحيوية السرد، لكنها تحطم التتابع الزمني والتعدد الدرامي والتصاعد البياني للأزمة، تحطم ذلك لتحقق بدلاً منه عمق اللحظة وأبعاد الإنسان الواحد المتعددة، وارتباط التجربة الإنسانية بسياق من التجارب التي تبدو مختلفة معها ولكن جوهرها واحد وممارستها محاطة بالطقوس ذاتها - كما في واحدة من أقصر قصص المجموعة «وغسلت يدها».

بأنصاف الحكايات أيضاً تتخذ أريج إبراهيم موقفاً فنياً من القص الحداثي الجاهز البناء، فالحداثة السردية قد أعلنت موت الحكاية، ولم يعد هناك في السرد سوى دراما اللغة التائهة في غلاف من التجريد، مما أفقد الخطاب السردي حيويته إذ قطع الصلة تماماً بالتراث الإنساني القائم على الحكي، ففقد القارئ الخيط الذي يستحضر به نموذجه التكوينى النفسى السردى الذى يحمله منذ ميلاده ويصله بالتجربة الإنسانية، أريج تحتفظ بنصف الحكاية الذي يمد خيط التواصل بعمق التجربة السردية للإنسان، وتحطم النصف الآخر لتكتب حداثة ليست تجريدية ولاجاهزة، وإنما حداثة تخترق حاجز الاغتراب التجريدي متصالحة مع المتلقّي ومحاورة له تعرف كيف تمارس قانون اللعبة السردية.

أنصاف حكايات أيضاً صدمة تركيبية تقيم علاقة الإضافة اللغوية النحوية بين كلمة من حقل الحساب «أنصاف» وكلمة أخرى من حقل الفن القصصى «حكايات»، وتلك أيضاً سمة أخرى تتعلق بلغةأريج، إن لغتها السردية تحافظ على حيوية الأفعال التي تشكل نصف الحكاية، ولكنها لغة محسوبة بمنطق رياضي اقتصادي، لاتغازل المجاز الشعري، ولاالبديع الإيقاعي، ولاالتدفق الإنشائي، إنها توجز وتشير وتترك مساحة للتلقي، لغة تحقق تعبيرية يحيى حقى وجدية يوسف إدريس وتلغرافية إبراهيم أصلان، تلتقى بأسلوبها التعبيري مع هؤلاء، ولاتلتقى بنجيب محفوظ أو إدوار الخراط أو إحسان عبد القدوس ، لغة موجزة مغايرة لتدفق غادة السمان أو الحس العاطفي لميرال الطحاوي، تلتقي أكثر بهالة البدرى، وتمتلك مع ذلك قدرة فائقة على السخرية وإلقاء شظايا مثيرة تمتد بمرجعية التجربة السردية، لغة تبحث عن خصوصية الكتابة فى عصر التداول العلمى.

تخفى عليه أو يخفيها بنفسه متعمداً أو متناسياً.

ويظل الحاضر ناقصاً، متطلعاً لاكتمال خبراته بالماضي المفقود بعضه، يظل الحاضر منقباً عن أصول لايصل إلى جذورها البعيدة، ليكتشف أنه قد كتب تجربته هو خلال عملية البحث عن الجذور وأن جزءاً من تجربته قد غاب عنه وهو يعيش ذاته.

يضاف إلى ماسبق دلالة وثيقة الصلة ببناء القصة عند أريج، إنها تتخذ موقفاً مغايراً من القص التقليدى الذى يقوم على منطقية الحكاية، بعلاقات شخصياتها الدرامية وتطور الأحداث لإحكام الصراع، وتصاعد الموقف وتأزمه، انتهاء بخاتمة تنويرية موحية بدلالة الحكاية، محققة الانتصار والتصفية، أريج تحتفظ بنصف الحكاية، بحيوية السرد، لكنها تحطم التتابع الزمني والتعدد الدرامي والتصاعد البياني للأزمة، تحطم ذلك لتحقق بدلاً منه عمق اللحظة وأبعاد الإنسان الواحد المتعددة، وارتباط التجربة الإنسانية بسياق من التجارب التي تبدو مختلفة معها ولكن جوهرها واحد وممارستها محاطة بالطقوس ذاتها - كما في واحدة من أقصر قصص المجموعة «وغسلت يدها».

بأنصاف الحكايات أيضاً تتخذ أريج إبراهيم موقفاً فنياً من القص الحداثي الجاهز البناء، فالحداثة السردية قد أعلنت موت الحكاية، ولم يعد هناك في السرد سوى دراما اللغة التائهة في غلاف من التجريد، مما أفقد الخطاب السردي حيويته إذ قطع الصلة تماماً بالتراث الإنساني القائم على الحكي، ففقد القارئ الخيط الذي يستحضر به نموذجه التكوينى النفسى السردى الذى يحمله منذ ميلاده ويصله بالتجربة الإنسانية، أريج تحتفظ بنصف الحكاية الذي يمد خيط التواصل بعمق التجربة السردية للإنسان، وتحطم النصف الآخر لتكتب حداثة ليست تجريدية ولاجاهزة، وإنما حداثة تخترق حاجز الاغتراب التجريدي متصالحة مع المتلقّي ومحاورة له تعرف كيف تمارس قانون اللعبة السردية.

أنصاف حكايات أيضاً صدمة تركيبية تقيم علاقة الإضافة اللغوية النحوية بين كلمة من حقل الحساب «أنصاف» وكلمة أخرى من حقل الفن القصصى «حكايات»، وتلك أيضاً سمة أخرى تتعلق بلغةأريج، إن لغتها السردية تحافظ على حيوية الأفعال التي تشكل نصف الحكاية، ولكنها لغة محسوبة بمنطق رياضي اقتصادي، لاتغازل المجاز الشعري، ولاالبديع الإيقاعي، ولاالتدفق الإنشائي، إنها توجز وتشير وتترك مساحة للتلقي، لغة تحقق تعبيرية يحيى حقى وجدية يوسف إدريس وتلغرافية إبراهيم أصلان، تلتقى بأسلوبها التعبيري مع هؤلاء، ولاتلتقى بنجيب محفوظ أو إدوار الخراط أو إحسان عبد القدوس ، لغة موجزة مغايرة لتدفق غادة السمان أو الحس العاطفي لميرال الطحاوي، تلتقي أكثر بهالة البدرى، وتمتلك مع ذلك قدرة فائقة على السخرية وإلقاء شظايا مثيرة تمتد بمرجعية التجربة السردية، لغة تبحث عن خصوصية الكتابة فى عصر التداول العلمى.

٢- أقنعة الذات:

خيط دقيق يربط بين قصص المجموعة إلى حد ما، ليعلن فى كل قصة عن وجه من وجوه الذات الساردة التى تنزع أقنعة الذات الاجتماعية المتعددة، العزلة، الاهتمام المحدود بالآخر. الظاهر فى الأتوبيس أو النادى أو الطريق ثم عودة إلى الذات، مع تعدد أوجه الذات وتجاربها على المستوى الفنى لتصب هذه الأوجه والرموز فى مجرى واحد يشكل الذات الكاتبة بأبعادها المتعددة، حتى ثنائية المؤنث والمذكر تدخل مضمار اللعبة، فى قصة «أرض الثيران» تكتشف الساردة وهى الشخصية المحورية بالطبع أن يوم ميلادها المحتفي به زائف، وأن الأب قد اختاره لأنه يوم مولده هو، ولكى تكون معه فى «برج الثور»، وفى قصة «آخر شمعة» يحتفل السارد - الشخصية المحورية - بعيد ميلاده الحادى والعشرين، والقصة مؤرخة في ٢٢/٤/١٩٩٣، ليلتقي المؤنث والمذكر معاً، ونكتشف أن البطل هو قناع يخفي الساردة ويحل محل بطلتها فى «أرض الثيران»، وكما وضع الأب تاريخاً يرتضيه للابنة المولودة في «أرض الثيران» لاتستطيع الابنة الفكاك منه إذ لاتتواصل عاطفياً إلا مع مذكر من مواليد هذا البرج - إشارة للهيمنة الأبوية بطابعها السلطوى والحميمى معاً - وبالطبع تحاول البطلة الخروج من أسر كل رجال برج الثور دون جدوى، نجد الأم - الطرف المؤنث الآخر - فى «آخر شمعة» - تضع للابن شمعة يوم عيد ميلاده، ولاندرى إن كانت مقصودة أم لا، لأن التيار الكهربائى كان مقطوعاً، ليعود الابن مع نهاية الشمعة التي ترمز لانتهاء مرحلة الارتباط بالأم فقد بلغ الحادية والعشرين من عمره، لذلك كانت هذه «آخر شمعة»، القصتان معاً تتكاملان، كما يمكن أن تتكامل «أرض الثيران» مع «مخالبه» حيث يستسلم المؤنث لغواية المذكر، على الرغم من رفضه الدائم لهذه الغواية، لكن ضعفه الإنساني يستر غير ما يسطر، كما تتكامل «مخالبه» مع «وغسلت يدها» باعتبار أن الفشل الاجتماعي هو نهاية التجربة العاطفية القائمة على الضعف، وتلتقى القصص السابقة بقصة «العرافة» إذ تسقط الذات فى شرك نبوءة خارجية هى فى الحقيقة وهمها الخاص وضعفها المستتر الذى تمارسه بعدأن تجسد أو تشخص لها فى معادل خارجي لتحكم على تجاربها بالانهيار، وهو انهيار مصدره مخاوف النفس لانبوءة العرافة، فالنبؤة معادلة لتاريخ الميلاد الذي حدده الأب على الرغم من ممارسة البطلة لسلوكها العاطفى فى إطاره ثم محاولة تخلصها منه دون جدوى.

مع ذلك فالنصوص زاخرة بإشارات إلى الحصار الإنسانى الذى يتم التعبير عنه بأكثر من رمز تشخيصي وتجسيدي، حصار الزمن، حصار القدر، حصار الضعف الغريزى والانفعالى، حصار المكان، حصار الآخر الذى تتمناه الذات وترفضه كما فى «لقاء حافلة» حيث تكتشف الساردة «نائلة» أن الفتاة التى تكرهها دون سبب «نيرة» هى صديقة الطفولة التى تتمنى أن تصبح - داخلها - مثلها، ولنلاحظ أن حرف النون يقيم خيط التواصل ليعلن عن وجهين من وجوه الذات، الوجه

٢- أقنعة الذات:

خيط دقيق يربط بين قصص المجموعة إلى حد ما، ليعلن فى كل قصة عن وجه من وجوه الذات الساردة التى تنزع أقنعة الذات الاجتماعية المتعددة، العزلة، الاهتمام المحدود بالآخر. الظاهر فى الأتوبيس أو النادى أو الطريق ثم عودة إلى الذات، مع تعدد أوجه الذات وتجاربها على المستوى الفنى لتصب هذه الأوجه والرموز فى مجرى واحد يشكل الذات الكاتبة بأبعادها المتعددة، حتى ثنائية المؤنث والمذكر تدخل مضمار اللعبة، فى قصة «أرض الثيران» تكتشف الساردة وهى الشخصية المحورية بالطبع أن يوم ميلادها المحتفي به زائف، وأن الأب قد اختاره لأنه يوم مولده هو، ولكى تكون معه فى «برج الثور»، وفى قصة «آخر شمعة» يحتفل السارد - الشخصية المحورية - بعيد ميلاده الحادى والعشرين، والقصة مؤرخة في ٢٢/٤/١٩٩٣، ليلتقي المؤنث والمذكر معاً، ونكتشف أن البطل هو قناع يخفي الساردة ويحل محل بطلتها فى «أرض الثيران»، وكما وضع الأب تاريخًا يرتضيه للابنة المولودة في «أرض الثيران» لاتستطيع الابنة الفكاك منه إذ لاتتواصل عاطفياً إلا مع مذكر من مواليد هذا البرج - إشارة للهيمنة الأبوية بطابعها السلطوى والحميمى معاً - وبالطبع تحاول البطلة الخروج من أسر كل رجال برج الثور دون جدوى، نجد الأم - الطرف المؤنث الآخر - فى «آخر شمعة» - تضع للابن شمعة يوم عيد ميلاده، ولاندرى إن كانت مقصودة أم لا، لأن التيار الكهربائى كان مقطوعاً، ليعود الابن مع نهاية الشمعة التي ترمز لانتهاء مرحلة الارتباط بالأم فقد بلغ الحادية والعشرين من عمره، لذلك كانت هذه «آخر شمعة» ، القصتان معاً تتكاملان، كما يمكن أن تتكامل «أرض الثيران» مع «مخالبه» حيث يستسلم المؤنث لغواية المذكر، على الرغم من رفضه الدائم لهذه الغواية، لكن ضعفه الإنساني يستر غير ما يسطر، كما تتكامل «مخالبه» مع «وغسلت يدها» باعتبار أن الفشل الاجتماعي هو نهاية التجربة العاطفية القائمة على الضعف، وتلتقى القصص السابقة بقصة «العرافة» إذ تسقط الذات فى شرك نبوءة خارجية هى فى الحقيقة وهمها الخاص وضعفها المستتر الذى تمارسه بعدأن تجسد أو تشخص لها فى معادل خارجي لتحكم على تجاربها بالانهيار، وهو انهيار مصدره مخاوف النفس لانبوءة العرافة، فالنبؤة معادلة لتاريخ الميلاد الذي حدده الأب على الرغم من ممارسة البطلة لسلوكها العاطفى فى إطاره ثم محاولة تخلصها منه دون جدوى.

مع ذلك فالنصوص زاخرة بإشارات إلى الحصار الإنسانى الذى يتم التعبير عنه بأكثر من رمز تشخيصي وتجسيدي، حصار الزمن، حصار القدر، حصار الضعف الغريزى والانفعالى، حصار المكان، حصار الآخر الذى تتمناه الذات وترفضه كما فى «لقاء حافلة» حيث تكتشف الساردة «نائلة» أن الفتاة التى تكرهها دون سبب «نيرة» هى صديقة الطفولة التى تتمنى أن تصبح - داخلها - مثلها، ولنلاحظ أن حرف النون يقيم خيط التواصل ليعلن عن وجهين من وجوه الذات، الوجه

الخاص التأملي والوجه الطليق الاجتماعى، وهما لايجتمعان فى واحدة على الرغم من كونهما وجهين تتمناهما كل ذات وتحطم مع ذلك أحدهما لصالح آخر.

ويعود حرف النون ليقيم رابطاً «لقاء حافلة» بوجهى الذات المتناقضين المتكاملين وبين «آخر شمعة» بنصفى الذات الساعية للتكامل (المذكر والمؤنث) فالحبيبة المفتقدة «نوال» هى جزء من ذات السارد، والسارد هو الوجه الآخر من الساردة فى «أرض الثيران» كما أشرنا، و«نوال» ببدايتها النونية تصل بين «نائلة ونيرة»،وكأن نون النسوة التى تفرض على المرأة قانوناً نحوياً تنحل لتصبح نونات نسائية متعددة، وكأن صوت الرويّ فى قافية عروض الشعر العربى يأخذ مكاناً عكسياً ليصبح بداية اسم الشخصية فى سرد أريج.

والصديقة في «لقاء حافلة» تنتقل مع البطلة فى «صراخ» لتحضر البطلة نهاية تجربة عاطفية فاشلة، وفى الوقت الذى تترك لطرفى التجربة الساحة لإنهاء علاقتهما تلتقط تجربة أكثر مرارة وقسوة لعرسة تلتهم قطة صغيرة، وكأن تجاربنا الإنسانية القاسية هى جزء من قانون الحياة القاسى، وعواطفنا الجميلة الضعيفة هى هذه القطة البائسة، وتشخيص الحالات النفسية فى رموز شفافة سمة واضحة عند أريج، وحينما تعود الصديقة بعد أن قتلت عواطفها أو أسلمتها للنهاية القاسية، تكون العرسة قد أخذت القطة القتيلة لتفترسها وتشاهدها الساردة على ضوء سيارة عابرة، لحظة كشف لها معادلها الموضوعى المتجسد، وبينما تظل دموع الساردة مستحضرة لمصرع القطة تكون دموع الصديقة قائمة على مصرع حبها، وتظن الصديقة أن الساردة تبكي لأجلها، تواصل وانقطاع، ووهم يربط الذات بالآخر على المستوى النفسى بينما تلتقي التجربتان فى عمق الوعي، فى مرجعية الرمز، وعلى الرغم من المشاركة الإنسانية القائمة بيننا وبين الآخر فى الظاهر فإننا فى الحقيقة نعاني الوحدة لأننا لانرى فى الآخر إلاجزءاً من ذاتنا أو انعكاساً لمخاوفنا أو تكملة لحدودنا القاصرة أو مساحة لوجودنا الناقص، لكن التجارب تظل مرتبطة لتعلن مرجعية السرد عن القانون الثابت المسك بمتناثرات الحياة، وتكشفه لنا اللحظة الجامعة لأكثر من تجربة فى سياق واحد.

وكما يتم تشخيص المعانى فى رموز تقع خارج الذات كى تكون مرئية وكى تكتسب الدراما القصصية نوعاً من الحيوية والثراء، كما فى قصة «تحت الطلب» حيث تتجسد أو تتشخص المخاوف القدرية غير المنطقية فى سيدة صامتة يرتبط ظهورها الصامت بالموت، وهى فى الحقيقة جزء من الذات التى يشغلها المصير الإنسانى، وهذا الرمز المتجلّي للمخاوف القدرية والوجودية يلتقي مع القرين القابع داخل الذات ليدفعها إلى الفشل أو يترصد بمن حولها كما في «إلى حين» حيث ننتظر نهاية تجربة السارد العاطفية أو موت جده، والجد رمز للتواصل مع الماضى والحبيبة رمز التفاعل مع الحاضر، فلايحدث ذلك وإنما تمر التجربة بسلام:

الخاص التأملي والوجه الطليق الاجتماعى، وهما لايجتمعان فى واحدة على الرغم من كونهما وجهين تتمناهما كل ذات وتحطم مع ذلك أحدهما لصالح آخر.

ويعود حرف النون ليقيم رابطاً «لقاء حافلة» بوجهى الذات المتناقضين المتكاملين وبين «آخر شمعة» بنصفى الذات الساعية للتكامل (المذكر والمؤنث) فالحبيبة المفتقدة «نوال» هى جزء من ذات السارد، والسارد هو الوجه الآخر من الساردة فى «أرض الثيران» كما أشرنا، و«نوال» بيدايتها النونية تصل بين «نائلة ونيرة»،وكأن نون النسوة التى تفرض على المرأة قانوناً نحوياً تنحل لتصبح نونات نسائية متعددة، وكأن صوت الرويّ فى قافية عروض الشعر العربى يأخذ مكاناً عكسياً ليصبح بداية اسم الشخصية فى سرد أريج.

والصديقة في «لقاء حافلة» تنتقل مع البطلة فى «صراخ» لتحضر البطلة نهاية تجربة عاطفية فاشلة، وفى الوقت الذى تترك لطرفى التجربة الساحة لإنهاء علاقتهما تلتقط تجربة أكثر مررارة وقسوة لعرسة تلتهم قطة صغيرة، وكأن تجاربنا الإنسانية القاسية هى جزء من قانون الحياة القاسى، وعواطفنا الجميلة الضعيفة هى هذه القطة البائسة، وتشخيص الحالات النفسية فى رموز شفافة سمة واضحة عند أريج، وحينما تعود الصديقة بعد أن قتلت عواطفها أو أسلمتها للنهاية القاسية، تكون العرسة قد أخذت القطة القتيلة لتفترسها وتشاهدها الساردة على ضوء سيارة عابرة، لحظة كشف لها معادلها الموضوعى المتجسد، وبينما تظل دموع الساردة مستحضرة لمصرع القطة تكون دموع الصديقة قائمة على مصرع حبها، وتظن الصديقة أن الساردة تبكي لأجلها، تواصل وانقطاع، ووهم يربط الذات بالآخر على المستوى النفسى بينما تلتقي التجربتان فى عمق الوعي، فى مرجعية الرمز، وعلى الرغم من المشاركة الإنسانية القائمة بيننا وبين الآخر فى الظاهر فإننا فى الحقيقة نعاني الوحدة لأننا لانرى فى الآخر إلاجزءاً من ذاتنا أو انعكاساً لمخاوفنا أو تكملة لحدودنا القاصرة أو مساحة لوجودنا الناقص، لكن التجارب تظل مرتبطة لتعلن مرجعية السرد عن القانون الثابت المسك بمتناثرات الحياة، وتكشفه لنا اللحظة الجامعة لأكثر من تجربة فى سياق واحد.

وكما يتم تشخيص المعانى فى رموز تقع خارج الذات كى تكون مرئية وكى تكتسب الدراما القصصية نوعاً من الحيوية والثراء، كما فى قصة «تحت الطلب» حيث تتجسد أو تتشخص المخاوف القدرية غير المنطقية فى سيدة صامتة يرتبط ظهورها الصامت بالموت، وهى فى الحقيقة جزء من الذات التى يشغلها المصير الإنسانى، وهذا الرمز المتجلّي للمخاوف القدرية والوجودية يلتقي مع القرين القابع داخل الذات ليدفعها إلى الفشل أو يترصد بمن حولها كما في «إلى حين» حيث ننتظر نهاية تجربة السارد العاطفية أو موت جده، والجد رمز للتواصل مع الماضى والحبيبة رمز التفاعل مع الحاضر، فلايحدث ذلك وإنما تمر التجربة بسلام:

«عدت إلى فتاتى التى تركتها على الهاتف، فاستأذنتها في الذهاب، على وعد بمكالمة قريبة، تركتها بعد أن ربحت جولة من منازلي الأسود، ولم يهمنى ابتسامته الساخرة التى تذكرنى أن الجولة الفاصلة لم تتم بعد.. أسعدنى هذا التأجيل - حتى وإن كان إلى حين - وأسرعت إلى منازلة أخرى.. أسرعت إلى جدى ألعب معه «عشرة طاولة» كعادتنا كل يوم جمعة.

كما يتم هذا التشخيص للمخاوف بسردية تجمع بين فكرة القرين الشعبية وبين تعدد أوجه الذات فى علم النفس (الأنا - الأنا العليا - الهو أوالهي) فى رمز درامي، يتم أيضاً استغلال مساحة الحلم والمساحة الفاصلة بين اليقظة والنوم فى إطلاق تناقض المفارقة أو تشخيص الوهم النفسى، فى قصة «صباح الأحلام» يمتزج بين الوعي واللاوعى، بين الحلم والواقع، صوت الهاتف رمز الاتصال مع الحبيبة بصوت المنبه صوت الواقع اليقظ المهيمن، وفى قصة «الدائرة» يحدث صراع الذات مع الاخر رمز المجهول أو المجتمع فى مساحة مكانية صحراوية متسعة تجسدها غيبوبة الحلم، والغيبوبة هى الأعراف بين الحياة والموت بما يحملان من دلالات الحقيقة والمجاز، وينتصر «المنازل الأسود» عليه فى هذه الجولة إذ يحتل مكانه عند الذات المجهولة المؤنثة رمز الحبيبة أو الحياة أو الأمانى، وإن كان السارد يواصل المسير لأن الحياة لاتتوقف.

٣- الحياة: لوحات وإيقاع:

نحن ندرك العالم باللغة واللغة رموز غير مغلقة، قد تبدو أحياناً سجناً للمعانى، ولكنها فى الحقيقة حلقات متداخلة منفتحة تقود كل حلقة معنى من المعاني لتصله بآخر يتقاطع معه أو يتماس متصلاً بمجاله الدلالى، ما العلاقة بين العواطف الرقيقة ولو كانت ضعفاً إنسانيًا أو غير ناضجة وبين قطة صغيرة تستغيث؟ وما العلاقة بين الفشل العاطفى و «العرسة» القاتلة؟ الإجابة تطرحها مرجعية التجربة الإنسانية المصاغة فناً سردياً، السلوك يتحول إلى طقس تنقشه اللغة، وكما تتكرر التجارب التى تبدو غير مترابطة تتكرر مفرادات اللغة لتحمل دلالة مختلفة على مستوى السطح، متشابهة على مستوى العمق، وقد أشرنا إلى قصة «وغسلت يدها».

من «الأتوبيس» أحد رموز الاتصال بالعالم، ومن نافذته الكاشفة للوحات الحياة، يختلط الحلم، الرؤية الحادثة داخل الذات بالمشهد الخارجي الملتقط من عدسة نافذة الأتوبيس، وبينما يظن الوعى الداخلى بثوريته أن هناك «إضراباً»، و «إضراب» هو عنوان القصة، يكون الواقع مجموعة من العمال يصلحون الكوبرى بزي موحد وخبطات مطارق منتظمة لولا شذوذ مطرقة العامل الأول لأنه تحت التمرين، إن الحياة مشهد فيه تكرارية فى الصورة والصوت، وبينما يكون الوعي الداخلى ثورياً إذ يظن السارد أو الساردة أنه إضراب يكون الواقع ملأ تكرارياً منتظماً، الخروج على قانونه يأتي من ساذج أو شخص لم يكتسب النضج، عامل تحت التدريب.

وتلتقي القصة بقصة «طابور نظامى» حيث

«عدت إلى فتاتى التى تركتها على الهاتف، فاستأذنتها في الذهاب، على وعد بمكالمة قريبة، تركتها بعد أن ربحت جولة من منازلي الأسود، ولم يهمنى ابتسامته الساخرة التى تذكرنى أن الجولة الفاصلة لم تتم بعد.. أسعدنى هذا التأجيل – حتى وإن كان إلى حين – وأسرعت إلى منازلة أخرى.. أسرعت إلى جدى ألعب معه «عشرة طاولة» كعادتنا كل يوم جمعة.

كما يتم هذا التشخيص للمخاوف بسردية تجمع بين فكرة القرين الشعبية وبين تعدد أوجه الذات فى علم النفس (الأنا – الأنا العليا – الهو أوالهي) فى رمز درامي، يتم أيضاً استغلال مساحة الحلم والمساحة الفاصلة بين اليقظة والنوم فى إطلاق تناقض المفارقة أو تشخيص الوهم النفسى، فى قصة «صباح الأحلام» يمتزج بين الوعي واللاوعى، بين الحلم والواقع، صوت الهاتف رمز الاتصال مع الحبيبة بصوت المنبه صوت الواقع اليقظ المهيمن، وفى قصة «الدائرة» يحدث صراع الذات مع الاخر رمز المجهول أو المجتمع فى مساحة مكانية صحراوية متسعة تجسدها غيبوبة الحلم، والغيبوبة هى الأعراف بين الحياة والموت بما يحملان من دلالات الحقيقة والمجاز، وينتصر «المنازل الأسود» عليه فى هذه الجولة إذ يحتل مكانه عند الذات المجهولة المؤنثة رمز الحبيبة أو الحياة أو الأمانى، وإن كان السارد يواصل المسير لأن الحياة لاتتوقف.

٣- الحياة: لوحات وإيقاع:

نحن ندرك العالم باللغة واللغة رموز غير مغلقة، قد تبدو أحياناً سجناً للمعانى، ولكنها فى الحقيقة حلقات متداخلة منفتحة تقود كل حلقة معنى من المعاني لتصله بآخر يتقاطع معه أو يتماس متصلاً بمجاله الدلالى، ما العلاقة بين العواطف الرقيقة ولو كانت ضعفاً إنسانيًا أو غير ناضجة وبين قطة صغيرة تستغيث؟ وما العلاقة بين الفشل العاطفى و «العرسة» القاتلة؟ الإجابة تطرحها مرجعية التجربة الإنسانية المصاغة فناً سردياً، السلوك يتحول إلى طقس تنقشه اللغة، وكما تتكرر التجارب التى تبدو غير مترابطة تتكرر مفرادات اللغة لتحمل دلالة مختلفة على مستوى السطح، متشابهة على مستوى العمق، وقد أشرنا إلى قصة «وغسلت يدها».

من «الأتوبيس» أحد رموز الاتصال بالعالم، ومن نافذته الكاشفة للوحات الحياة، يختلط الحلم، الرؤية الحادثة داخل الذات بالمشهد الخارجي الملتقط من عدسة نافذة الأتوبيس، وبينما يظن الوعى الداخلى بثوريته أن هناك «إضراباً»، و «إضراب» هو عنوان القصة، يكون الواقع مجموعة من العمال يصلحون الكوبرى بزي موحد وخبطات مطارق منتظمة لولا شذوذ مطرقة العامل الأول لأنه تحت التمرين، إن الحياة مشهد فيه تكرارية فى الصورة والصوت، وبينما يكون الوعي الداخلى ثورياً إذ يظن السارد أو الساردة أنه إضراب يكون الواقع ملأ تكرارياً منتظماً، الخروج على قانونه يأتي من ساذج أو شخص لم يكتسب النضج، عامل تحت التدريب.

وتلتقي القصة بقصة «طابور نظامى» حيث

تسير الفتيات الثلاث المتشابهات فى الزيّ والهيئة والحركة بنظام كأنه لعبة، ولكنها لعبة الحياة، لايخل بها سوى سيارة عابرة، ترتبك إلى الفتيات ثم يعود كل شىء إلى ما كان عليه، وتلتقى القصتان بوقفة انتظار تقطعها صغيرة، وهو اسم القصة التى تصرفيها الطفلة على احترام الطابور بينما يكون الأب هو فاعل التوتر فى الطابور، إننا ننشأ على طقوس تحكم رؤيتنا وسلوكنا ولانستطيع الفكاك منها والمرأة بصفة خاصة محاصرة بهذه الطقوس أكثر فمساحة الحرية الذهنية النفسية الوجدانية مازالت محدودة، وإيقاعها الرتيب صوت منبىء بأنماط الطقوس التى تحكم الذات، منذ المولد فالمدرسة فالعمل، ولايخرج على هذا الحصار سوى من يصنعونه، الأب يقتحم الطابور، السلطة لاتلتزم بقانونها، والضعف الإنسانى الناجم عن قصور الرؤية يجعلنا نتمسك برموز زائفة، نخترعها لأننا نحتاج المثال المكتمل ثم نرفضها عند مانرى حقيقتها البشرية الضعيفة التى لاتختلف عنا فى شىء بينما هى تقبع جاثمة فوق مشاعرنا سعيدة بتوجيهنا ومصدّرة لنا سيلاً من الأوامر ليحرّكنا كالعرائس، فى قصة «أقوى من ذي قبل» تتمرد الساردة على سيادة الأم، ولكنها تقع فى شرك رمز آخر «أبلة سهام» التي تكبرها وتصغر الأم، تجربة إنسانية نمر بها فى سنوات التحول، وتلعب أبلة سهام دور الأم البديلة وتتحرك الساردة فى دائرتها، إلى أن ترى بشريتها الضعيفة، ترى بقاياها فى «الحمام» فتحدث لحظة التحول، وتتحول البقايا المادية إلى رمز معنوى كلنا بشر لايحق لأحد السيطرة على أرواحنا.

طقوس الحياة اليومية بسلوكها المعيشى الوقتي المستمر تكتسب عند الساردة (أريج المؤلفة أو صوتها الفنى) تكتسب بعداً رمزياً أكبر مستغلاً دوائر اللغة، فى قصة «بالي لايزال خالياً» تستغل الكاتبة موضوع الأرق لتطرح الانشغال العاطفى وتلقي نظرة على خطاب البنات، ثم تقدم المفارقة، فالنوم مفقود. لأن الأم غيرت الوسادة (المخدة) وكأن القلب الذى نبحث عنه ونظن أن راحتنا النفسية لاتكون إلابه ليس إلا معادلاً لوسادة بالية اعتدنا عليها.

أريج توظف الرمز لتجسد المعاني الهائمة وتمزق الرمز لتكشف السيطرة الطقسية التى تغلف إيقاع الحياة بالبلادة، بهدوء، بعيداً عن الصوت العالى الذى وقعت فى أبواقه كاتبات يساريات، وبعيداً عن مداعبة تدغدغ المشاعر استسلمت لها كاتبات وجوديات، السرد النسائى عند أريج محاولة لكي تقطر الذات فى زجاجة الشكل الفنى لتكون الدلالة أريجاً خاصاً.

تسير الفتيات الثلاث المتشابهات فى الزيّ والهيئة والحركة بنظام كأنه لعبة، ولكنها لعبة الحياة، لايخل بها سوى سيارة عابرة، ترتبك إلى الفتيات ثم يعود كل شىء إلى ما كان عليه، وتلتقى القصتان بوقفة انتظار تقطعها صغيرة، وهو اسم القصة التى تصرفيها الطفلة على احترام الطابور بينما يكون الأب هو فاعل التوتر فى الطابور، إننا ننشأ على طقوس تحكم رؤيتنا وسلوكنا ولانستطيع الفكاك منها والمرأة بصفة خاصة محاصرة بهذه الطقوس أكثر فمساحة الحرية الذهنية النفسية الوجدانية مازالت محدودة، وإيقاعها الرتيب صوت منبىء بأنماط الطقوس التى تحكم الذات، منذ المولد فالمدرسة فالعمل، ولايخرج على هذا الحصار سوى من يصنعونه، الأب يقتحم الطابور، السلطة لاتلتزم بقانونها، والضعف الإنسانى الناجم عن قصور الرؤية يجعلنا نتمسك برموز زائفة، نخترعها لأننا نحتاج المثال المكتمل ثم نرفضها عند مانرى حقيقتها البشرية الضعيفة التى لاتختلف عنا فى شىء بينما هى تقبع جاثمة فوق مشاعرنا سعيدة بتوجيهنا ومصدّرة لنا سيلاً من الأوامر ليحرّكنا كالعرائس، فى قصة «أقوى من ذي قبل» تتمرد الساردة على سيادة الأم، ولكنها تقع فى شرك رمز آخر «أبلة سهام» التي تكبرها وتصغر الأم، تجربة إنسانية نمر بها فى سنوات التحول، وتلعب أبلة سهام دور الأم البديلة وتتحرك الساردة فى دائرتها، إلى أن ترى بشريتها الضعيفة، ترى بقاياها فى «الحمام» فتحدث لحظة التحول، وتتحول البقايا المادية إلى رمز معنوى كلنا بشر لايحق لأحد السيطرة على أرواحنا.

طقوس الحياة اليومية بسلوكها المعيشى الوقتي المستمر تكتسب عند الساردة (أريج المؤلفة أو صوتها الفنى) تكتسب بعداً رمزياً أكبر مستغلاً دوائر اللغة، فى قصة «بالي لايزال خالياً» تستغل الكاتبة موضوع الأرق لتطرح الانشغال العاطفى وتلقي نظرة على خطاب البنات، ثم تقدم المفارقة، فالنوم مفقود. لأن الأم غيرت الوسادة (المخدة) وكأن القلب الذى نبحث عنه ونظن أن راحتنا النفسية لاتكون إلابه ليس إلا معادلاً لوسادة بالية اعتدنا عليها.

أريج توظف الرمز لتجسد المعاني الهائمة وتمزق الرمز لتكشف السيطرة الطقسية التى تغلف إيقاع الحياة بالبلادة، بهدوء، بعيداً عن الصوت العالى الذى وقعت فى أبواقه كاتبات يساريات، وبعيداً عن مداعبة تدغدغ المشاعر استسلمت لها كاتبات وجوديات، السرد النسائى عند أريج محاولة لكي تقطر الذات فى زجاجة الشكل الفنى لتكون الدلالة أريجاً خاصاً.

تعبيريون جُدد
في محترف الحداثة السورية

د . أسعد عرابي*

تستقبل صالات «فندق الميرديان» فى دمشق معرضاً ليس ككل المعارض. ابتداء من مادته وعنوانه وهو «كراسي..كراسي»، يمثل هذا المعرض منْعطفاً بارزاً في حركة الحداثة التشكيلية الشابة. والمنطلقة أغلبها من تراكمات حساسية التعبيرية المحلية السورية، شارك في المعرض مصورون ونحاتون ومعماريون مصّممون، إجتمعوا بأعمارهم الشابة على إزالة الحواجز بين الفنون، وخدش حياء حرقة تقاليد اللوحة ذات السطح الإقليدي، أي الخروج من البعدين إلى الثلاثة أبعاد في الفراغ، وذلك من أجل إعادة خلق الكينونة التشكيلية لتصميم الكرسي، وبما يحمله من ذاكرة التصاقه بالسلطة والتأمّل والغبْطة والاعتراف والمؤسسة وغيرها من الالتباسات الرمزية.

معرض ليس ككل المعارض فقد كان في مشارفته لتيارات «مابعد الحداثة» حاسماً. لن نعثر قبله إلاّ على إنشاءات أحمد معلا الذي ينتمي إلى نفس المجموعة رغم غيابه عن العرض.

إن أهمية المعرض لاتقع فقط في إقتحامه الحداثي في فترة الخمول التشكيلي الراهن، وإنما وهو الأهم في ترسيخ أبرز تجاربه لخصائص وذاكرة «التعبيرية المحلية»، واذا كانت تفوت على أصحابها ملاحظة مثل هذه القرابة فلأنهم يعيشون التجربة دون مراقبتها، وقد يقع وجودي البعيد عن المحترف خلف اكتشافي المبكر لسمة القرابة والتمايز هذه، والتي يعارضها المتغربون وذوو الأساليب المتماهية التي تجول وتختلس كل يوم من الكتب وصالات العرض الاستهلاكية في باريس.

دعونا نرجع إلى أصول هذه الحساسية، وليسامحني من وقعت تجربته في برزخ مخضرم أوممن انزلق من الذاكرة أوببساطة لعدم تعرفي على تجربته بعد. فلنبدأ من البداية حتى تكتمل شهادتنا النقدية.

١- تعبيرية تأسيسية (الستينات والسبيعنات):

اتّسمت حركة المعاصرة في اللوحة السورية ومنذ حبواتها الأولى بالحدة المأسوية، أو بالتعبيرية الاجتماعيّة أو الملحمية، ابتدأ ذلك مع سلوك فراشة المعلم الانطباعي ناظم الجعفري، ونزق عجائنه الصباغيّة، ترسخت هذه السمة مع تعبيرية محمود حماد وذلك قبل أن تتأسّس «كلية الفنون» عام ١٩٦٠، وازداد دور التعبيريين مع هذا التأسيس من خلال خاصة

* فنان تشكيلي، متخصص في الفن العربي والإسلامي ومقيم في باريس.

فنون تشكيلية

تعبيريون جُدد في محترف الحداثة السورية

د . أسعد عرابي*

تستقبل صالات «فندق الميرديان» في دمشق معرضاً ليس ككل المعارض. ابتداء من مادته وعنوانه وهو «كراسي..كراسي»، يمثل هذا المعرض منْعطفاً بارزاً في حركة الحداثة التشكيلية الشابة. والمنطلقة أغلبها من تراكمات حساسية التعبيرية المحلية السورية، شارك في المعرض مصورون ونحاتون ومعماريون مصّممون، إجتمعوا بأعمارهم الشابة على إزالة الحواجز بين الفنون، وخدش حياء حرقة تقاليد اللوحة ذات السطح الإقليدي، أي الخروج من البعدين إلى الثلاثة أبعاد في الفراغ، وذلك من أجل إعادة خلق الكينونة التشكيلية لتصميم الكرسي، وبما يحمله من ذاكرة التصاقه بالسلطة والتأمّل والغبْطة والاعتراف والمؤسسة وغيرها من الالتباسات الرمزية.

معرض ليس ككل المعارض فقد كان في مشارفته لتيارات «مابعد الحداثة» حاسماً. لن نعثر قبله إلاّ على إنشاءات أحمد معلا الذي ينتمي إلى نفس المجموعة رغم غيابه عن العرض.

إن أهمية المعرض لاتقع فقط في إقتحامه الحداثي في فترة الخمول التشكيلي الراهن، وإنما وهو الأهم في ترسيخ أبرز تجاربه لخصائص وذاكرة «التعبيرية المحلية»، واذا كانت تفوت على أصحابها ملاحظة مثل هذه القرابة فلأنهم يعيشون التجربة دون مراقبتها، وقد يقع وجودي البعيد عن المحترف خلف اكتشافي المبكر لسمة القرابة والتمايز هذه، والتي يعارضها المتغربون وذوو الأساليب المتماهية التي تجول وتختلس كل يوم من الكتب وصالات العرض الاستهلاكية في باريس.

دعونا نرجع إلى أصول هذه الحساسية، وليسامحني من وقعت تجربته في برزخ مخضرم أوممن انزلق من الذاكرة أوببساطة لعدم تعرفي على تجربته بعد. فلنبدأ من البداية حتى تكتمل شهادتنا النقدية.

١- تعبيرية تأسيسية (الستينات والسبيعنات):

اتّسمت حركة المعاصرة في اللوحة السورية ومنذ حبواتها الأولى بالحدة المأسوية، أو بالتعبيرية الاجتماعيّة أو الملحمية، ابتدأ ذلك مع سلوك فراشة المعلم الانطباعي ناظم الجعفري، ونزق عجائنه الصباغيّة، ترسخت هذه السمة مع تعبيرية محمود حماد وذلك قبل أن تتأسّس «كلية الفنون» عام ١٩٦٠، وازداد دور التعبيريين مع هذا التأسيس من خلال خاصة

* فنان تشكيلي، متخصص في الفن العربي والإسلامي ومقيم في باريس.

فاتح المدرس والياس زيات قبل أن ينضم إلى صفوفهم نذير نبعه وقبل أن يعبر برهان كوكوتلي من قسم الحفر، ورغم تحول حماد إلى الحروفيّة التجريدية (مثل شيرين وشاكر حسن) فقد استمر تأثير فاتح المدرس، وتبشيره بلوحة منتزعة من الذاكرة الأسطورية السورية، والتي ترجع إلى أزمان كنعان وآرام، ثم تبلغ فورة نذير نبعه ذروتها بعد حرب ١٩٦٧، فيرسم هيئة «الشهيد» وجسده الذي ينتشر على فلك الكون. ثم يعبر زيات بسرعة من التجريد ليرجع إلى الاستمداد الروحي من «أيقونته» السوريانية التي لاينضُب معينها. يستلهم نشأت الزعبي من مشخصات المنمنمات الإسلامية.

ثم يجتمع هؤلاء ضمن «مجموعة العشرة» أثناء سفر فاتح الدراسي إلى باريس، بحيث يغلب على تجاربهم الطابع التعبيري (ماعدا أرناؤوط)، منهم زيات، نبعه، زعبي سباعي، أحمد دراق ونعيم إسماعيل وأنا إضافة إلى علواني وأخرس وأرناؤوط. ولم يحتكروا رواد التعبيرية فقد كان لها موقع خاص في حلب على يد لؤي كيال ووحيد مغاربة، كما عرف من التعبيريات: ليلى نصير وأسماء فيومي وسناء محمود.

لم يكن لهؤلاء علاقة بالواقعية الملتزمة الرسمية والتي كان أغلب دعاتها من الهواة المتواضعي الموهبة.

كان جماعة العشرة على اتصال بمروان والتعبيرية الألمانيةّ، وكذلك بالتعبيرية المصرية (الجزار وندا) وخاصة العراقية على مثال «جماعة الرؤية الجديدة» (عزاوي وناصري) وغيرهم. إرتبط علواني بيكاسو وسباعي بسيروني وكان لغوتوزو بعض التأثيرات.

٢- التعبيريون الجدد إنطلاقاً من مدرسة حمص:

قد لايجمع هؤلاء سوى شهادة الزمان والمكان والعمر المتقارب وفورة التشكيل واستقلاله عن اللون العسكري، تجمعهم قرابة ذوقية على تباعد أغصان إنتمائهم إلى هذه الشجرة التي ندعوها اليوم «بالتعبيرية المحدثة» والتي ظهرت أول علاماتها في معارض «جماعة حمص»، ولكنّ انتشارهم اليوم أشدّ من تجمعهم، وهذا مايفسّر عدم التقائهم في نفس المعارض خاصة وأن محترفاتهم تقع في مدن متباعدة، سعد يكن في حلب، علي مقوّص انتقل من اللاذقية إلى الإمارات العربية المتحدة، مصطفى علي يتحرك مابين دمشق وروما وبعضهم آثر الأغتراب أو فرض عليه يوسف عبد لكي وبشار العيسي وأحمد قدور في باريس، ماهر بارود في ليون.

تتسم معارضهم عامة بالطبيعة الجماعية غير الفردية، يتجنبون الضجيج الإعلامي والنجومية الفارغة. لعل هذا مايفسر عدم إهتمام الصالات بمعلمين مثل إدوار شهدا أوكرم معتوق.

دعونا نتأمل بدايتهم في حمص مع الحذر من جمعهم بطريقة قسرية.

٣- «مدرسة حمص»: بين المحترف الإقليمي ومحترف الجماعة:

إذا كان من الأكيد أن الخرائط الجمالية

فاتح المدرس والياس زيات قبل أن ينضم إلى صفوفهم نذير نبعه وقبل أن يعبر برهان كوكوتلي من قسم الحفر، ورغم تحول حماد إلى الحروفيّة التجريدية (مثل شيرين وشاكر حسن) فقد استمر تأثير فاتح المدرس، وتبشيره بلوحة منتزعة من الذاكرة الأسطورية السورية، والتي ترجع إلى أزمان كنعان وآرام، ثم تبلغ فورة نذير نبعه ذروتها بعد حرب ١٩٦٧، فيرسم هيئة «الشهيد» وجسده الذي ينتشر على فلك الكون. ثم يعبر زيات بسرعة من التجريد ليرجع إلى الاستمداد الروحي من «أيقونته» السوريانية التي لاينضُب معينها. يستلهم نشأت الزعبي من مشخصات المنمنمات الإسلامية.

ثم يجتمع هؤلاء ضمن «مجموعة العشرة» أثناء سفر فاتح الدراسي إلى باريس، بحيث يغلب على تجاربهم الطابع التعبيري (ماعدا أرناؤوط)، منهم زيات، نبعه، زعبي سباعي، أحمد دراق ونعيم إسماعيل وأنا إضافة إلى علواني وأخرس وأرناؤوط. ولم يحتكروا رواد التعبيرية فقد كان لها موقع خاص في حلب على يد لؤي كيال ووحيد مغاربة، كما عرف من التعبيريات: ليلى نصير وأسماء فيومي وسناء محمود.

لم يكن لهؤلاء علاقة بالواقعية الملتزمة الرسمية والتي كان أغلب دعاتها من الهواة المتواضعي الموهبة.

كان جماعة العشرة على اتصال بمروان والتعبيرية الألمانيةّ، وكذلك بالتعبيرية المصرية (الجزار وندا) وخاصة العراقية على مثال «جماعة الرؤية الجديدة» (عزاوي وناصري) وغيرهم. إرتبط علواني بيكاسو وسباعي بسيروني وكان لغوتوزو بعض التأثيرات.

٢- التعبيريون الجدد إنطلاقاً من مدرسة حمص:

قد لايجمع هؤلاء سوى شهادة الزمان والمكان والعمر المتقارب وفورة التشكيل واستقلاله عن اللون العسكري، تجمعهم قرابة ذوقية على تباعد أغصان إنتمائهم إلى هذه الشجرة التي ندعوها اليوم «بالتعبيرية المحدثة» والتي ظهرت أول علاماتها في معارض «جماعة حمص»، ولكنّ انتشارهم اليوم أشدّ من تجمعهم، وهذا مايفسّر عدم التقائهم في نفس المعارض خاصة وأن محترفاتهم تقع في مدن متباعدة، سعد يكن في حلب، علي مقوّص انتقل من اللاذقية إلى الإمارات العربية المتحدة، مصطفى علي يتحرك مابين دمشق وروما وبعضهم آثر الأغتراب أو فرض عليه يوسف عبد لكي وبشار العيسي وأحمد قدور في باريس، ماهر بارود في ليون.

تتسم معارضهم عامة بالطبيعة الجماعية غير الفردية، يتجنبون الضجيج الإعلامي والنجومية الفارغة. لعل هذا مايفسر عدم إهتمام الصالات بمعلمين مثل إدوار شهدا أوكرم معتوق.

دعونا نتأمل بدايتهم في حمص مع الحذر من جمعهم بطريقة قسرية.

٣- «مدرسة حمص»: بين المحترف الإقليمي ومحترف الجماعة:

إذا كان من الأكيد أن الخرائط الجمالية

لاتتطابق غالباً مع الخرائط السياسية أو الإدارية، فإن الحديث عن تيار فني غالب على إقليم حمص لايخلو من المبالغة، خاصة في مدينة عرفت تقاليدها روح الانفتاح منذ تسرّب نفوذ «دومونة» وسلطتها إلى بلاط روما.

ولكن، ماذا تعني «مدرسة حمص»؟ هل تمثل الإزدهار التشكيلي الذي شهدته المدينة على توزع فنانيها في شتى الآفاق، وتعددية مناحيهم الذوقية؟ أم أنه يعني تخصيصاً «جماعة العشرة» الجدد، وهم الذين اجتمعوا في العقد الأخير على العرض داخل القطر وفي أكثر من بلد؟ وهم:

كرم معتوق - غسان نعنع - إدوار شهدا - عبد الله مراد - غسان السباعي - عبد القادر عزوز - فريد جرجس - عون الدروبي - ؟ - ؟.

لقد أعاد هؤلاء بتجمعهم العشري طرح الأسئلة الجوهرية التي تقع خلف الجمود الذي أصاب المحترف السوري، وذلك إثر تفرق جماعة العشرة الأوائل (الذين تشكلوا في بداية السبعينات)، وفي استعادة الإسم عودة إلى نفس الصبوة الاحترافية التي تصدّت في حينها للبروقراطية الفنية.

لايمكن إذن أن نسلّم بما يوحي به شيوع المصطلح النقدي «مدرسة حمص» من إشارة تعميمية، تفترض هذه الإشارة «وحدة» جمالية مطلقة، خاصة بمحترف المدينة، ولكن المثير في هذا المقام أن إنكار هذه الوحدة لايخلو بدوره من التعسّف، فمن يراقب معارض العشرة الجدد، لايمكنه أن ينفي الإحساس الرهيف بهذه الوحدة، خاصة على مستوى الحساسية الصباغية، واختيار المقامات اللونية بمعزل عن التباعد في الأساليب والمناهج الفكرية.

إن الانتساب الفني العضوي لإدوار شهدا إلى المجموعة وهو من خارج حمص ينفي العصبية الإقليمية في التجمع وفي وحدته الفنية، ولكننا لانملك الأسباب في قطع صلة رحم لوحتهم أحياناً عن البيئة الجغرافية، مثل تأثير ألوان تربتها الخاصة على العجائن الصباغية في تجارب البعض: علي مثال، غسان السباعي، ودراق ولبيب رسلان ورضا حسحس.

تتجاوز نواظم «الوحدة» التي نحن بصددها الاختيار الاتفاقي في العروض، لأنها ترتبط بخصائص الخبرة المناخية والبيئية الضوئية المحليه فإذا ماراجعنا القرابة اللونية وجدنا ذائقتها مطبوعة بالمقامات العليا من السلّم الصباغي، تطبع في نفس الوقت اللواحات التعبيرية (على غرار غسان نعنع وكرم معتوق) واللوحات التجريدية (علي مثال عبد الله مراد ويقظان أتاسي)؛ لقد ابتدأ ماضي هذه الخصوصية الذوقية منذ تجريدات مصطفي بستنجي المبكرة وانسحبت على تجارب طلبة مركز الفنون التشكيلية وخلال حقبات متباعدة، ابتداء من إدارة صبحي شعيب وانتهاء بعهد المرحوم أحمد دارق السباعي مروراً بعبد الظاهر مراد.

لاتنطبق هذه الخصوصية اللونية على فناني الشتات من أمثال طريف رسلان (باريس)، أو ربيع الأخرس (جده) وهذا يعني أن تابعية النفوس وسجلات قيود الميلاد لاتضمن الانتساب الذوقي إلى «بارامتر» هذه الوحدة

لاتتطابق غالباً مع الخرائط السياسية أو الإدارية، فإن الحديث عن تيار فني غالب على إقليم حمص لايخلو من المبالغة، خاصة في مدينة عرفت تقاليدها روح الانفتاح منذ تسرّب نفوذ «دومونة» وسلطتها إلى بلاط روما.

ولكن، ماذا تعني «مدرسة حمص»؟ هل تمثل الإزدهار التشكيلي الذي شهدته المدينة على توزع فنانيها في شتى الآفاق، وتعددية مناحيهم الذوقية؟ أم أنه يعني تخصيصاً «جماعة العشرة» الجدد، وهم الذين اجتمعوا في العقد الأخير على العرض داخل القطر وفي أكثر من بلد؟ وهم:

كرم معتوق – غسان نعنع – إدوار شهدا – عبد الله مراد – غسان السباعي – عبد القادر عزوز – فريد جرجس – عون الدروبي – ؟ – ؟.

لقد أعاد هؤلاء بتجمعهم العشري طرح الأسئلة الجوهرية التي تقع خلف الجمود الذي أصاب المحترف السوري، وذلك إثر تفرق جماعة العشرة الأوائل (الذين تشكلوا في بداية السبعينات)، وفي استعادة الإسم عودة إلى نفس الصبوة الاحترافية التي تصدّت في حينها للبروقراطية الفنية.

لايمكن إذن أن نسلّم بما يوحي به شيوع المصطلح النقدي «مدرسة حمص» من إشارة تعميمية، تفترض هذه الإشارة «وحدة» جمالية مطلقة، خاصة بمحترف المدينة، ولكن المثير في هذا المقام أن إنكار هذه الوحدة لايخلو بدوره من التعسّف، فمن يراقب معارض العشرة الجدد، لايمكنه أن ينفي الإحساس الرهيف بهذه الوحدة، خاصة على مستوى الحساسية الصباغية، واختيار المقامات اللونية بمعزل عن التباعد في الأساليب والمناهج الفكرية.

إن الانتساب الفني العضوي لإدوار شهدا إلى المجموعة وهو من خارج حمص ينفي العصبية الإقليمية في التجمع وفي وحدته الفنية، ولكننا لانملك الأسباب في قطع صلة رحم لوحتهم أحياناً عن البيئة الجغرافية، مثل تأثير ألوان تربتها الخاصة على العجائن الصباغية في تجارب البعض: علي مثال، غسان السباعي، ودراق ولبيب رسلان ورضا حسحس.

تتجاوز نواظم «الوحدة» التي نحن بصددها الاختيار الاتفاقي في العروض، لأنها ترتبط بخصائص الخبرة المناخية والبيئية الضوئية المحليه فإذا ماراجعنا القرابة اللونية وجدنا ذائقتها مطبوعة بالمقامات العليا من السلّم الصباغي، تطبع في نفس الوقت اللوحات التعبيرية (على غرار غسان نعنع وكرم معتوق) واللوحات التجريدية (علي مثال عبد الله مراد ويقظان أتاسي)؛ لقد ابتدأ ماضي هذه الخصوصية الذوقية منذ تجريدات مصطفي بستنجي المبكرة وانسحبت على تجارب طلبة مركز الفنون التشكيلية وخلال حقبات متباعدة، ابتداء من إدارة صبحي شعيب وانتهاء بعهد المرحوم أحمد دارق السباعي مروراً بعبد الظاهر مراد.

لاتنطبق هذه الخصوصية اللونية على فناني الشتات من أمثال طريف رسلان (باريس)، أو ربيع الأخرس (جده) وهذا يعني أن تابعية النفوس وسجلات قيود الميلاد لاتضمن الانتساب الذوقي إلى «بارامتر» هذه الوحدة

الفرضية، ولاينطبق هذا «البارامتر» على المراوحات والتأثرات العابرة خاصة في تجارب الهواة، ولاعلى بعض الذين يخلطون بين الفن والتجاره حتى تحولوا مع الأيام إلى رجال أعمال، ولاحتى على بعض المحترفين الذين اعتمد تشكلهم الأسلوبي منذ بدايته على العزلة في التأثر والتأثير.

ذلك أن هذه الوحدة صدرت في الأساس من الرغبة الصحية في العمل الجماعي، والخروج من انطوائية الاحتراف الفردي أو العزلوي، وذلك عن طريق ليس فقط شراكة العرض وإنما وبشكل خاص عن طريق الحوار وتبادل الخبرات والاحتكاك الدؤوب النظري والمخبري، ولاشك بأنّ هذه الرغبة الجماعية كانت رديفة لمصطلح «مدرسة حمص».

احتكر جماعة العشرة الجدد هذه الاستراتيجية فتفوقوا على نتائج سابقتها في العشرة الأوائل (التي تشكلت في بداية السبعينات)، لن نعثر في تاريخ المحترف السوري المعاصر على أبرز من هاذين التجمعين العشرة الأوائل (دمشق) والعشرة الجدد (حمص)، وليس من باب المصادفة أن ثلاثة منهم موجودون في الطرفين وهم غسان السباعي وعبد الله مراد ودارق السباعي.

وقد عانى التجمعان من نفس الحذر، وخلال فترات تعتبر فيها أية حلقة تتجمع خارج المؤسسة الرسمية نوعاً من الخطيئة، وهو مايفسّر علاقة سوء الفهم مع فناني النقابة في الحالتين. ولن نجد في الحالتين أية صبغة إيديولوجية أحادية. تتعقب مثلاً تجربة شهدا روحانية الأيقونه المالكية المحلية، ويستدعي معتوق أساطيراً شمولية تتجاوز الذاكرة السورية نفسها، كما أسس المرحوم دراق السباعي لتقاليد استثمار المساحة التخيلية البكر في رسوم الأطفال، ويعنى غسان نعنع بأنسنة العناصر العادية والجمادات التي يعايشها حنينه يومياً، يصيغها في نكهة متوسطة بين الواقع والحلم، ولن نجد إنعكاساً للفكر الجدلي المادي إلا في حدود الإحتمال التكعيبي الذي تقترب منه تقنية كل من غسان السباعي وعبد القادر عزوز، تقع في هذه الملاحظة حالات الانشطار الدائمة في مساحة «وحدة» مدرسة حمص، بحيث نعثر على التجريد الشكلي مقابل التجريد الضوئي، وبحيث تتعايش أصلاً النزعة التعبيرية مع التجريدية، بل إننا نعثر على تجارب متماوجة بين الطرفين.

فقد وصلت حشود معتوق وجماهيره الحلمّية – في بعض من مراحلها– حتى مشارف التجريد الغنائي، كما بلغت بالمقابل تجريدات عبد الله مراد الدلالات والالماحات التشخيصية الميتافيزيقية، وكما يعتبر عبد الله مراد اليوم من أبرز التجريديين، فإن تجارب معتوق وشهدا تعتبر من أبرز تجارب «التعبيرية المحدثة» في القطر.

لهذا، ولكل هذه التفاصيل المتحالفة، فإن تعبير «مدرسة حمص» ليس مجانياً، لأنه يشير إلى مجمل زخائر تشكيلية رائدة تستحق التوقف والدراسة.

الفرضية، ولاينطبق هذا «البارامتر» على المراوحات والتأثرات العابرة خاصة في تجارب الهواة، ولاعلى بعض الذين يخلطون بين الفن والتجاره حتى تحولوا مع الأيام إلى رجال أعمال، ولاحتى على بعض المحترفين الذين اعتمد تشكلهم الأسلوبي منذ بدايته على العزلة في التأثر والتأثير.

ذلك أن هذه الوحدة صدرت في الأساس من الرغبة الصحية في العمل الجماعي، والخروج من انطوائية الاحتراف الفردي أو العزلوي، وذلك عن طريق ليس فقط شراكة العرض وإنما وبشكل خاص عن طريق الحوار وتبادل الخبرات والاحتكاك الدؤوب النظري والمخبري، ولاشك بأنّ هذه الرغبة الجماعية كانت رديفة لمصطلح «مدرسة حمص».

احتكر جماعة العشرة الجدد هذه الاستراتيجية فتفوقوا على نتائج سابقتها في العشرة الأوائل (التي تشكلت في بداية السبعينات)، لن نعثر في تاريخ المحترف السوري المعاصر على أبرز من هاذين التجمعين العشرة الأوائل (دمشق) والعشرة الجدد (حمص)، وليس من باب المصادفة أن ثلاثة منهم موجودون في الطرفين وهم غسان السباعي وعبد الله مراد ودارق السباعي.

وقد عانى التجمعان من نفس الحذر، وخلال فترات تعتبر فيها أية حلقة تتجمع خارج المؤسسة الرسمية نوعاً من الخطيئة، وهو مايفسّر علاقة سوء الفهم مع فناني النقابة في الحالتين. ولن نجد في الحالتين أية صبغة إيديولوجية أحادية. تتعقب مثلاً تجربة شهدا روحانية الأيقونه المالكية المحلية، ويستدعي معتوق أساطيراً شمولية تتجاوز الذاكرة السورية نفسها، كما أسس المرحوم دراق السباعي لتقاليد استثمار المساحة التخيلية البكر في رسوم الأطفال، ويعنى غسان نعنع بأنسنة العناصر العادية والجمادات التي يعايشها حنينه يومياً، يصيغها في نكهة متوسطة بين الواقع والحلم، ولن نجد إنعكاساً للفكر الجدلي المادي إلا في حدود الإحتمال التكعيبي الذي تقترب منه تقنية كل من غسان السباعي وعبد القادر عزوز، تقع في هذه الملاحظة حالات الانشطار الدائمة في مساحة «وحدة» مدرسة حمص، بحيث نعثر على التجريد الشكلي مقابل التجريد الضوئي، وبحيث تتعايش أصلاً النزعة التعبيرية مع التجريدية، بل إننا نعثر على تجارب متماوجة بين الطرفين.

فقد وصلت حشود معتوق وجماهيره الحلمّية - في بعض من مراحلها- حتى مشارف التجريد الغنائي، كما بلغت بالمقابل تجريدات عبد الله مراد الدلالات والالماحات التشخيصية الميتافيزيقية، وكما يعتبر عبد الله مراد اليوم من أبرز التجريديين، فإن تجارب معتوق وشهدا تعتبر من أبرز تجارب «التعبيرية المحدثة» في القطر.

لهذا، ولكل هذه التفاصيل المتحالفة، فإن تعبير «مدرسة حمص» ليس مجانياً، لأنه يشير إلى مجمل زخائر تشكيلية رائدة تستحق التوقف والدراسة.

٤- الخارطه المبعثرة للتعبيريين الجدد:

لم يجتمع هؤلاء في عرض واحد أو حوار واحد، ذلك أن مايجمعهم هو الثقافة والمرحلة والمعاناة المشتركه، التي تحاول الخلاص من ربقة الشروط «الأيديولوجية» الرسمية أو التسويقية المسبقة.

دعونا نتجاوز دائرة معارض حمص، فبعض التعبيريين الجدد (إن لم يكن أغلبهم) ارتبطوا بفلك «كلية الفنون في دمشق: علي مثال احمد معلا ونذار صابور وباسم وفؤاد وحدوح، أو أن بعضهم من خريجي الكلية من مثال مصطفى علي وعلي مقّوص، الوحيد الذي لاعلاقه بهذا الفلك هو نذير إسماعيل، يبدو هذا الفنان معجوناً بصورة «الطوطم - الأنا» الإحباطي أو «الكافكاوي» يشاركه باسم في التحول من الوجه الملتاع إلى زنزانات الاعتقال والوحشة التي تعيشها عزلة المبدعين في دمشق. ولعله من الجديدر بالذكر أن باسم دحدوح أنجز دراسة جدية عن التعبيرية المحلية أثناء دراسته العليا في القاهرة ولم تنشر بعد.

يتميز أحمد معلا (وهو أشدهم جرأة) بقدرته على التجول بموهبة إستلهامية فذه في تاريخ الفن، متحولاً من سطح اللوحه إلى المشهد العبثي أو الإعلامي، تمتاز تعبيريته منذ بداياتها بأحساد ملتاعة ذات حضور وجودي منسلخ عن الماضي والمستقبل. مشاعر لحظية طيفية حدسية عابرة على غرار إنشاءته «مرثية إلى سعد الله ونوس» اعتمد فيها على الرسم بالأسود العاصف على أرضيات شفافة مزروعه في فراغ من الهباب والأسود الحدادي يتحرك المشهد مع حركة المتلقي.

يستلهم نذار صابور تقاليد الأيقونه المحلية مستخرجاً من بعض طقوسها ومصاريها وأخشابها حالة الإنشاءات المثلثة الأبعاد مثل معلا، يعبر بشار العيسي من شموس الفرات وهجرات حصاد الشمال السوري إلى أحزان الريف وقدره المعلق بين السماء والأرض.

تكشف تجربة الحفار الموهوب يوسف عبد لكي تلك العلاقة التراكمية في تجارب «التعبيريين الجدد» والتي تتواصل مع تقاليد «التعبيريين الأوائل»، مكرساً فضيلة الرسم والجرافيك التي عرفت عن إرادة نذير نبعه الصلبة، يحفر عبد لكي مشاهد الكرنفالات السلطوية بأداته الحادة الساخرة، ثم يناغم الخامات والأنسجة الطباعية برهافة تجعل من الجرافيك خصوبة تخيلية دائمة، أما زميله علي مقّوص فيتقصر بدوره على خطوط الأسود والأبيض، منطلقاً في جماهيره الكونية المتدافعة من رحم شجرة الريف الكنعانية، يخصبها بصورة حدسيّة لاتقبل أي ضابط - مثل جماهير كرم معتوق - سوى التفريخ التعبيري المتحول من هيئة إلى أخري تقترحها حدة اللحظة الوجودية - الوجدانية - الوجدية. يتجول النحات مصطفى علي في مختبرات النحت العالمي ثم يضع سفينة على الشاطىء الفينيقي المحلي فتبدو التباسات عناصره البرونزية نحتاً من ذاكرة الأسطورة، ويتجه النحات ماهر البارودي الهيئة والملمح العصابي الهمودي في التعبير عن الإحباط اليومي.

٤- الخارطه المبعثرة للتعبيريين الجدد:

لم يجتمع هؤلاء في عرض واحد أو حوار واحد، ذلك أن مايجمعهم هو الثقافة والمرحلة والمعاناة المشتركه، التي تحاول الخلاص من ربقة الشروط «الأيديولوجية» الرسمية أو التسويقية المسبقة.

دعونا نتجاوز دائرة معارض حمص، فبعض التعبيريين الجدد (إن لم يكن أغلبهم) ارتبطوا بفلك «كلية الفنون في دمشق: علي مثال احمد معلا ونذار صابور وباسم وفؤاد وحدوح، أو أن بعضهم من خريجي الكلية من مثال مصطفى علي وعلي مقّوص، الوحيد الذي لاعلاقه بهذا الفلك هو نذير إسماعيل، يبدو هذا الفنان معجوناً بصورة «الطوطم - الأنا» الإحباطي أو «الكافكاوي» يشاركه باسم في التحول من الوجه الملتاع إلى زنزانات الاعتقال والوحشة التي تعيشها عزلة المبدعين في دمشق. ولعله من الجديدر بالذكر أن باسم دحدوح أنجز دراسة جدية عن التعبيرية المحلية أثناء دراسته العليا في القاهرة ولم تنشر بعد.

يتميز أحمد معلا (وهو أشدهم جرأة) بقدرته على التجول بموهبة إستلهامية فذه في تاريخ الفن، متحولاً من سطح اللوحه إلى المشهد العبثي أو الإعلامي، تمتاز تعبيريته منذ بداياتها بأحساد ملتاعة ذات حضور وجودي منسلخ عن الماضي والمستقبل. مشاعر لحظية طيفية حدسية عابرة على غرار إنشاءته «مرثية إلى سعد الله ونوس» اعتمد فيها على الرسم بالأسود العاصف على أرضيات شفافة مزروعه في فراغ من الهباب والأسود الحدادي يتحرك المشهد مع حركة المتلقي.

يستلهم نذار صابور تقاليد الأيقونه المحلية مستخرجاً من بعض طقوسها ومصاريها وأخشابها حالة الإنشاءات المثلثة الأبعاد مثل معلا، يعبر بشار العيسي من شموس الفرات وهجرات حصاد الشمال السوري إلى أحزان الريف وقدره المعلق بين السماء والأرض.

تكشف تجربة الحفار الموهوب يوسف عبد لكي تلك العلاقة التراكمية في تجارب «التعبيريين الجدد» والتي تتواصل مع تقاليد «التعبيريين الأوائل»، مكرساً فضيلة الرسم والجرافيك التي عرفت عن إرادة نذير نبعه الصلبة، يحفر عبد لكي مشاهد الكرنفالات السلطوية بأداته الحادة الساخرة، ثم يناغم الخامات والأنسجة الطباعية برهافة تجعل من الجرافيك خصوبة تخيلية دائمة، أما زميله علي مقوّص فيتقصر بدوره على خطوط الأسود والأبيض، منطلقاً في جماهيره الكونية المتدافعة من رحم شجرة الريف الكنعانية، يخصبها بصورة حدسيّة لاتقبل أي ضابط - مثل جماهير كرم معتوق - سوى التفريخ التعبيري المتحول من هيئة إلى أخري تقترحها حدة اللحظة الوجودية - الوجدانية - الوجدية. يتجول النحات مصطفى علي في مختبرات النحت العالمي ثم يضع سفينة على الشاطىء الفينيقي المحلي فتبدو التباسات عناصره البرونزية نحتاً من ذاكرة الأسطورة، ويتجه النحات ماهر البارودي الهيئة والملمح العصابي الهمودي في التعبير عن الإحباط اليومي.

ينطلق أسلوب سعد يكن وسواه بما فيه رسام الكاريكاتور الموهوب علي فرزات من نفس معين النزعه الكرافيكية التي طبعت جيلي التعبيرية الأوائل والجدد، لنتأمل كيف خرج سعد يكن وداحول من شخوص لؤي كيالي المأزومه والمستكينة في آن، وكيف خرج الدحدوحين فؤاد وباسم من تعبيرية الدحدوح الأول فائق، وهنا نعثر على مايميز أمانة التعبيريين الجدد وهو تراكم خبرات تركة الأوائل واقتحام مغامرات مابعد الحداثة بطيش حكيم.

ينطلق أسلوب سعد يكن وسواه بما فيه رسام الكاريكاتور الموهوب علي فرزات من نفس معين النزعه الكرافيكية التي طبعت جيلي التعبيرية الأوائل والجدد، لنتأمل كيف خرج سعد يكن وداحول من شخوص لؤي كيالي المأزومه والمستكينة في آن، وكيف خرج الدحدوحين فؤاد وباسم من تعبيرية الدحدوح الأول فائق، وهنا نعثر على مايميز أمانة التعبيريين الجدد وهو تراكم خبرات تركة الأوائل واقتحام مغامرات مابعد الحداثة بطيش حكيم.